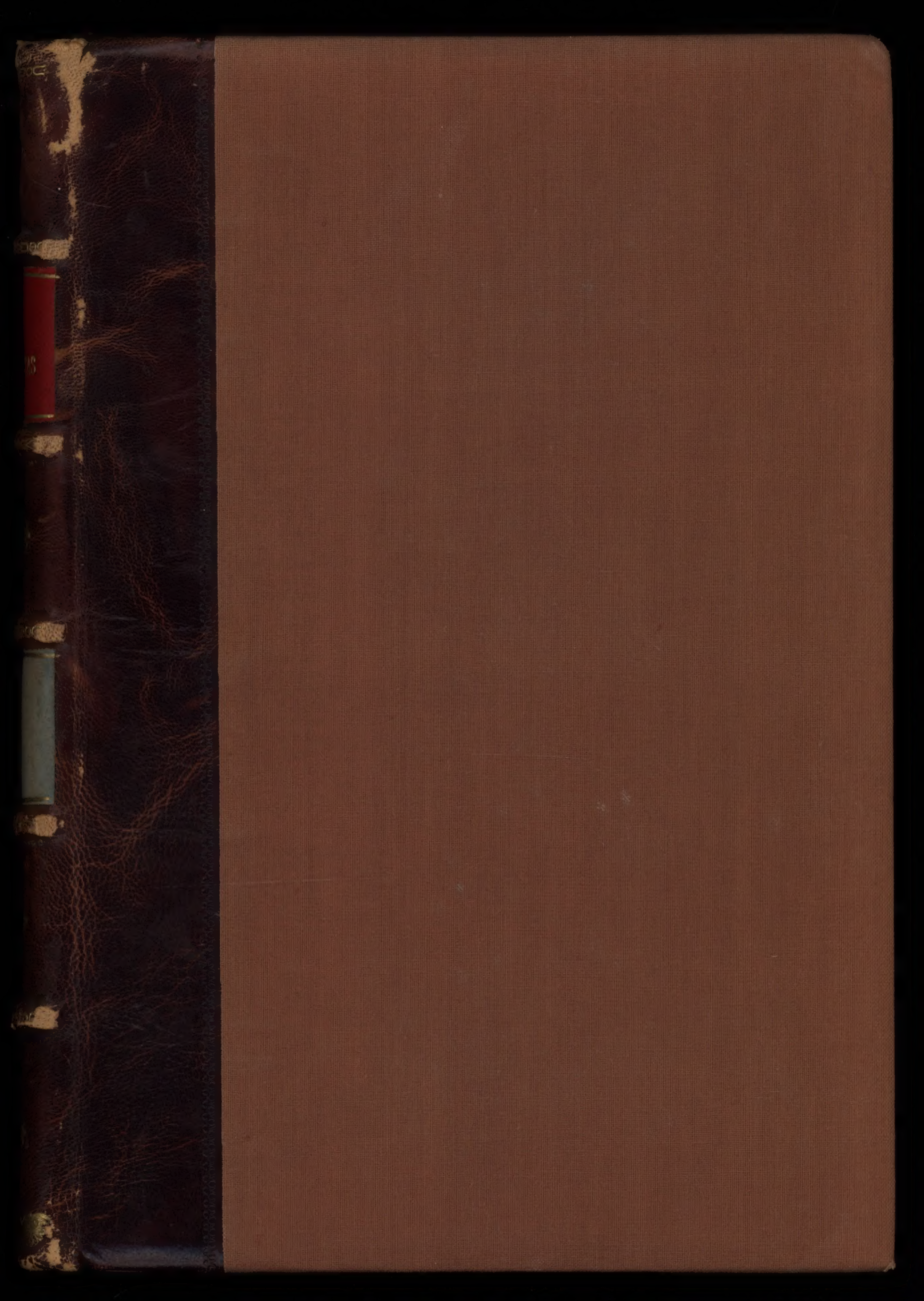
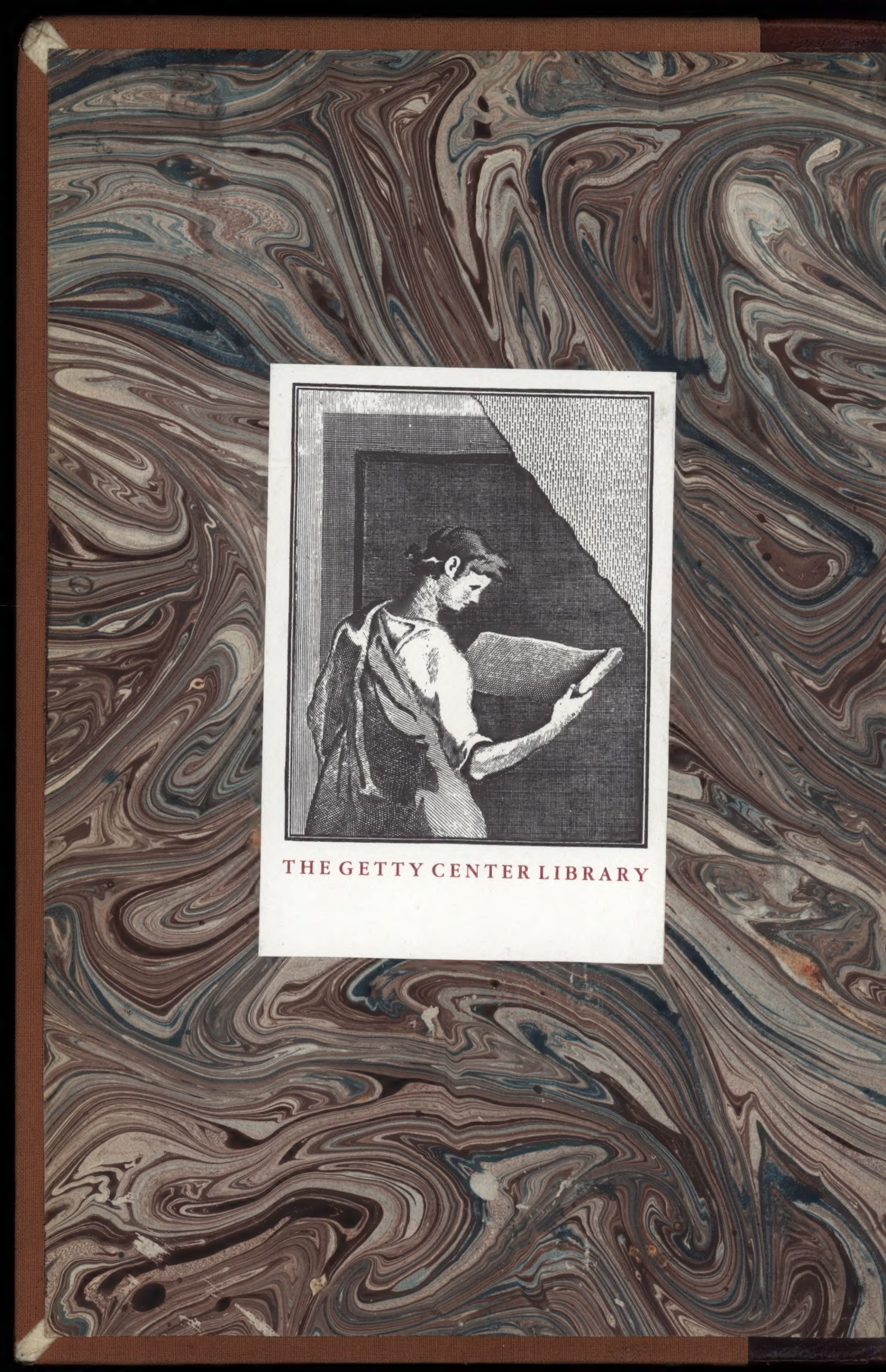



THE GETTY CENTER LIBRARY


THE LIBRARY,



LOS CUATROCENTISTAS CATALANES

HISTORIA DE LA PINTURA EN CATALUÑA EN EL SIGLO XV

LOS
CUATROCENTISTAS CATALANES

HISTORIA DE LA PINTURA EN CATALUÑA EN EL SIGLO XV

POR

S. SANPERE Y MIQUEL

OBRA PREMIADA
POR LA JUNTA MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE BARCELONA EN 1902
É ILUSTRADA CON 180 FOTOGRABADOS

TOMO I

PRIMERA MITAD DEL SIGLO XV

BARCELONA
Tipografía «L'Avenç», Ronda de la Universidad, 20
1906

EXPLICACIÓN

La Comisión Municipal de Bellas Artes de Barcelona celebró una *Exposición de Arte antiguo* el año 1902, y, habiendo convocado á público concurso para el estudio de sus varias secciones, premió con voto unánime el presentado por D. Salvador Sanpere y Miquel sobre LOS CUATROCENTISTAS CATALANES.

Viendo que el estudio premiado no se publicaba, solicitamos, en 5 de febrero de 1904, el manuscrito para hacerlo por nuestra cuenta, y, habiéndosenos concedido la correspondiente autorización en 11 del mismo mes, emprendimos en seguida los trabajos necesarios para su impresión. Dificultades editoriales que no hemos logrado vencer en definitiva á nuestro gusto fueron retardando la impresión hasta el punto de creer,

por el lapso de tiempo transcurrido, que ya había pasado la oportunidad de publicar el trabajo del Sr. Sanpere y Miquel; pues, escrito al correr de la pluma, ya que sólo pudo disponer de seis semanas, por encontrarse en Madrid cuando la convocatoria del concurso, si tal como se había presentado pudo merecer el premio concedido por la Junta Municipal de Bellas Artes, no podía merecer la aprobación pública desde el momento que se había dejado transcurrir todo el tiempo necesario para un trabajo definitivo, sin contar que en el ínterin habían tenido lugar las Exposiciones de Primitivos flamencos y franceses y se habían hecho nuevos é interesantes descubrimientos de nuestros Primitivos por los Sres. Sanpere y Miquel, Mosén Gudiol y Cunill, Soler y Palet y otros, que no podían dejarse de lado desde el momento que venían á completar el trabajo premiado.

Instamos, en consecuencia, al Sr. Sanpere y Miquel para que reviera su estudio, y, habiendo accedido á nuestro deseo, presentamos ahora un libro que si no tiene la pretensión, en opinión de su autor, de haber dicho la última palabra, pretende, sí, haber puesto á estudio para una definitiva conclusión nuestra pintura del siglo XV en todos sus aspectos, incidentes y trascendencia.

Forma, como se comprenderá, el fondo de nuestra publicación, el trabajo íntegro premiado,

tanto que las más de sus páginas se publican sin variación alguna, pues ya queda dicho que de adiciones y no de variaciones se trata en la nueva redacción del trabajo del autor. Es por este motivo que nos hemos creído autorizados para ampliar el manuscrito cuya impresión se nos ha concedido.

Por lo demás, nada tan fácil como distinguir la nueva labor de la antigua. Todo cuanto se dice de las tablas de nuestra Exposición de Arte antiguo pertenece al trabajo premiado: todo cuanto se dice de obras que no estuvieron en dicha Exposición es lo que se ha añadido para completar el trabajo premiado. Por todo esto hemos de dar aquí un público testimonio de gratitud al Sr. Sanpere y Miquel por el empeño puesto en dar á su obra todo lo que de su patriotismo y amor al arte catalán podía esperarse, pues no una, sino varias veces ha recorrido nuestra Cataluña, así como las ciudades de Provenza, París, Zaragoza, Madrid, Córdoba, Sevilla y Valencia.

A ruego del Sr. Sanpere y Miquel hemos de hacer extensivo nuestro agradecimiento al conservador del Museo Episcopal de Vich, Mosén José Gudiol y Cunill, por el valioso concurso que nos ha prestado.

Los Editores

FUENTES

PICTÓRICAS

Para hablar de pintura y de pintores se necesitan por igual cuadros y biografías. Si nada vale intrínsecamente una serie larga, larguísima, de nombres de pintores más ó menos documentados, cuando se desconocen las obras que pintaron, una larga serie de cuadros anónimos y sin cronología, si valen por su valor artístico, no dicen como expresión del arte de un pueblo ó de una época; y aun cuando parecerá esto muy contestable, en el curso de nuestro trabajo probaremos como es mejor confesarlo por adelantado que aguantar rectificaciones molestas para el amor propio, pues el confundir escuelas y tiempos parece demostrar desde luego que el crítico y el historiador no los conocen ni saben de ellos muy grandemente, que pocos son los que se encuentran en situación, no de distinguir, sino de explicarse las fáciles causas de errores que, una vez comprobados, de tanto bulto parecen; y esto, porque en todos los tiempos, y, por consiguiente, hoy mismo, á nuestro lado, podemos contar, junto á pintores que viven con su época, los que se le adelantan, los que han quedado estacionarios y los rezagados, cuando todos juntos podrán ser traídos á cuenta bajo diferentes conceptos, y en general en el de su siglo. Mas como el que avanza como el que retrocede, como el que se estaciona, y asimismo el que se acomoda, no lo hacen por actos reflexivos, sino por impulsos, por corrientes de ideas ó necesidades á las que no puede sustraerse

el hombre, porque es ley de naturaleza que las sufra como sufre las aéreas, son estas corrientes las que, modificando la obra artística, cuando se desconoce el autor y el tiempo, al mezclarse, producen confusiones de que son víctimas todos cuantos entran por las encrucijadas de la historia y de la crítica artística.

Cierto que la producción artística de una época determinada, por sus caracteres artísticos, se presenta con cierta homogeneidad, autorizando clasificaciones, divisiones y subdivisiones; pero, por poco que se quiera especificar ó especializar, el error se desliza suavemente, sin sentirse, comprometiendo el resultado y la trascendencia del más prolijo y concienzudo estudio. No estarían de más algunos ejemplos en prueba de lo que decimos; no ejemplos sacados de trabajos análogos al nuestro, sino de los que han dado lugar nuestros maestros del siglo XV; pero creemos poder suprimirlos por lo mismo que forzosamente algunos tendremos que tocar, y para que no parezca ó pueda creerse que venimos á criticar lo que se ha dicho, cuando es nuestro propósito llegar por el análisis, mejor que por la crítica, al estudio cabal de la pintura y de los pintores del cuatrocientos en Cataluña.

Nunca se había dado como ahora ocasión para intentar con probabilidades de éxito un trabajo de conjunto sobre nuestro arte pictórico del siglo XV, porque nunca se habían reunido en una exposición tan gran número de obras, y nunca se habían podido estudiar las conocidas en tan buenas condiciones de luz, situación y reproducción, por cuanto los generosos expositores han consentido que la fotografía pueda llevar á nuestras mesas de estudio imágenes de obras que necesitan de mucha comparación con lo nuestro y lo ajeno para colocarlas en el sitio que les corresponda dentro de la historia del arte en general y del nuestro en particular; pues, aun cuando se han abstenido de concurrir á nuestra *Exposición de Arte antiguo de 1902* particulares y centros que no hubieran debido faltar, lo que falta queda tan á mano, que, reunida la masa, no se hace difícil suplir el complemento.

Como de la Exposición consideramos las salas góticas del Museo Municipal y Provincial de Bellas Artes; y ¡cómo no, si en esa sala reina Luis Dalmau! Con sólo haber concurrido el

gremio de Peraires de esta ciudad y el Museo de Antigüedades con el *Retablo del Condestable,* estando hoy tan á nuestras puertas el Museo Diocesano de Vich, no se puede negar que no se hiciera posible el estudio de nuestros Cuatrocentistas, único que tal vez podía hacerse como de conjunto d btodo lo expuesto en nuestra Exposición, porque sólo como conjuntos tenemos á los góticos del siglo XV y la vasería de vidrio expuesta por D. Emilio Cabot, pues de ésta, por desgracia, no es de esperar que su feliz y experimentado propietario pueda aumentarla con ejemplares que nadie conoce ni nadie puede siquiera imaginar en dónde se han preservado, asunto que nos había tentado, y del cual hemos desistido; porque, si á la gloria de la nación catalana conviene reivindicar la memoria de los grandes maestros de la vidriería de los siglos XV al XVII, comparados con los venecianos, y en tanta estima tenidos en los siglos XV, XVI y XVII, más conviene, por la superioridad artística, reivindicar la memoria de los autores de nuestros retablos, pues por haberlos olvidado, no sólo hemos tenido que pasar por que se atribuyan á extranjeros, sino que hemos tenido que sufrir durante años que se nos echara en cara nuestra inferioridad artística y que se hiciera general la convicción particular de Carderera «de la preponderancia en número de artistas valencianos con respecto á los de Aragón y Cataluña», por cuanto «diríase que el clima menos grato de Aragón y la parte occidental y montuosa de Cataluña retardaron el desarrollo de la pintura», por lo cual quedamos «bajo la influencia que ejercieron los pintores italianos que frecuentaron la Cataluña y los valencianos» [1].

Anónimos y faltos de cronología se nos presentan en la Exposición nuestros Cuatrocentistas. El *Catálogo* no dice de sus obras sino que son del siglo XV ó final del XV ó primeros del XVI. Como autores conocidos no cita más que dos, Alfonso y Bermejo, y no es esto lo peor y lo más grave, pues en verdad lo que ha de dificultarnos grandemente es el no saber la procedencia de las obras que se han expuesto.

---

1) JUSEPE MARTÍNEZ: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura,* con una *Reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón,* por D. VALENTÍN CARDERERA Y SOLANO (Madrid, 1866), págs. 6 y 7.

Comprendemos que la causa principal se deba á ciertas reservas, que nos explicamos perfectamente; pero así como no hay entre nosotros exposición de libros en la cual no aparezcan restos admirables de la biblioteca de Poblet sin perjuicio de ninguna clase, incluso el de la buena fama de su poseedores, de la misma manera creemos que se hubiera podido indicar la procedencia de las obras expuestas, aun cuando no hemos de negar que es muy posible que de buena parte de ellas la ignoren sus actuales propietarios.

En la colección de D. Matías Muntadas conocemos la procedencia de un bancal de los que tiene expuestos: no es catalán, sino aragonés; no es una obra de las que sea preciso tener cuenta *(núm. 15;* procede de Capella); pero, de haberlo sido y de ignorar su origen, ¿á cuánta confusión y á cuántas equivocaciones no podía dar lugar? En el Museo de Lérida se encuentra el altar gótico de Villanueva de Sijena, adquirido por el señor obispo de dicha ciudad. Si es una obra aragonesa y por ignorancia entrara en un estudio del arte catalán, ¿qué no podría resultar? Hoy mismo están en venta dos retablos de Puigcercós y uno de Torres de Segre. ¿A dónde irán á parar? ¿A qué escuela no se atribuirán? Las últimas cuatro tablas del retablo de Leguarre las hemos visto vender á primeros del mes de noviembre de 1902. ¿A dónde se habrán llevado? En la actualidad las monjas de Sijena hacen almoneda de todo lo que no interesa al culto, y en Barcelona se encuentra ó encontraba una admirable *Epifanía.* La propia señora abadesa me dijo á quién se la había vendido. ¿Cuál será su paradero? Y no decimos más, pues lo que he dicho hace cuenta á que, como el obispado de Lérida entra por buena parte en Ribagorza, siempre tan afecta á Cataluña, de la que vive, cuyas leyes ha disfrutado, y cuya lengua casi habla, es posible que parte de lo que de allá desaparece sea nuestra obra, como nuestro es el gran retablo de Capella, obra de Pedro Núñez, *el Portugués.*

También tuvo Aragón grandes Cuatrocentistas, orgullo del Museo de Huesca; y esta parte que se sustrae ó puede sustraerse á nuestro estudio es evidente que puede perjudicarnos y perjudicará á la región ó país á donde vayan á parar nuestras obras. ¡De

seguro que las tablas de Leguarre, al pasar el Ebro ó los Pirineos, habrán sido bautizadas de italianas ó florentinas!

Véase lo poco que el *Catálogo* nos dice sobre procedencias.

Las tablas del Museo de Vich son anónimas en su doble dicho concepto de autor y procedencia (núms. 9 y 20 á 30).

Del gremio de Revendedores de Barcelona tenemos los núms. 46 á 49, 105 y 107.

De nuestra Catedral son los núms. 50 y los 117, 118, 121, 124, 125, 128, 132, 181 y 193.

Pertenecen á Sarriá los núms. 51 al 59.

A Granollers, los 61 al 65, 69 á 71, 113, 116 y 119; á Santa María del Mar, los núms. 66, 67, 399 y 400.

A las Escuelas Pías, como procedentes de la iglesia de San Antonio Abad, los núms. 108 al 115 y del 213 al 219.

De la Audiencia es el 110.

Proceden de la Concepción el 209, de San Cugat el 221, de San Quirse de Tarrasa el 222, de Albatarrech los que van del 226 al 229 inclusives; son de Manresa los que corresponden á los núms. 237 al 242, y los núms 252, 253 y 366; de Bagur viene el 336, y de la Catedral de Gerona el 365; del Museo de Lérida es la Virgen de la Pahería ó de los paheres de Lérida, número 377; de las Jerónimas de esta ciudad el 385, de San Vicente de Junqueras los núms. 390 y 391; y, finalmente, á Pedralbes corresponden los núms. 392 al 396.

DOCUMENTALES

Legales podríamos llamar á estas fuentes, ya que no se trata sino de los documentos que, ora relativos á la vida de nuestros pintores, ora á sus obras, han quedado en varios archivos, y en particular en los de Protocolos.

Mucho, muchísimo queda por averiguar de lo que guardan nuestros archivos. Ni aun en los de la Corona de Aragón y Municipal de Barcelona se puede decir que se haya hecho una

investigación completa. Muchos hemos espigado en los mismos, y, aun así y todo, algo nos habremos dejado, y algo de esto nos lo han ofrecido nuestros amigos sus antiguos y modernos archiveros.

De los archivos de Protocolos no sé que se haya trabajado más que en los de Barcelona; por mí en el de Tortosa; en el de Vich, *Curia fumada,* con grande éxito ha trabajado el peritísimo conservador del Museo Diocesano, Mosén Gudiol y Cunill; en el de Tarrasa ha investigado el Sr. Soler y Palet. D. José Puiggarí, que aun vivía al escribir el esbozo premiado de este libro, y á quien debemos los primeros documentos publicados sobre nuestros artistas, junto con el malogrado Balaguer y Merino, que tuvo á su cargo la organización del Archivo de Protocolos de ésta, sacaron de los manuales de nuestros notarios no pocos datos que aprovechó Puiggarí para sus estudios. Pero como no pocos de los documentos relativos á contratas para las obras no se extendieron en los manuales, sino que quedaron en las bolsas de los notarios, tal vez pasaron de ellas á Puiggarí para no volver á su sitio por descuido: lo cierto es que varios datos, contratos é inventarios citados por Puiggarí no se encuentran hoy en su lugar.

Yo he pasado poco menos que uno por uno los millares de manuales del siglo XV que se han salvado. Satisfecho estoy del resultado de mi labor, pero no contento, aunque ya era de esperar que no todo se encontraría en nuestro Archivo de Protocolos; y ojalá que lo cosechado, y ahora en este libro divulgado, sirva para estimular á los aficionados á la historia y á la crítica del arte pictórico, que es segurísimo que los archivos de Granollers, Vich, Gerona, Manresa, Cervera, Lérida, Valls, Tortosa y Tarragona conservarán noticias sorprendentes de nuestras artes en el siglo XV y en otros siglos.

Los manuales de nuestro archivo que nos han suministrado datos de nuestros artistas pertenecen á los siguientes notarios:

Bartolomé Agell, 1459.
Antonio Anglés, 1513-1537.
Juan Antonio, 1454-1493.
Galcerán Balaguer, 1478-1518.
Tomás Bellmunt, 1400-1411.
Juan Antonio Benet, 1504.
Cipriano Boadella, 1477.
Bartolomé Bosch, 1457-1465.
Juan Brujo, 1439-1467.
Marcos Busquets, 1455-1514.
Gaspar Canyis, 1448-1464.
Miguel Carbonell, 1494-1508.

Pedro Clariana, 1476-1477.
Honorato ça Coromina, 1446-1453.
Bartolomé Costa, 1475-1488.
Jaime Denís, 1515-1522.
Pedro Devesa, 1427-1474.
Gabriel Devesa, 1466-1471.
Juan Eximeno, 1396-1405.
Juan Faner, 1466-1473.
Bartolomé Fangar, 1433-1480.
Juan Ferrer, 1402-1420.
Juan Fluviá, 1452-1510.
Juan Fogassot, 1476-1479.
Pedro Folgueras, 1438-1441.
Narciso Gerardo Gili, 1497-1506.
Dalmacio Ginevert, 1470-1490.
Guillermo Jordá, 1431-1491.
Esteban Malet, 1467-1482.
Bartolomé Massons, 1462-1468.
Juan Matas, 1477-1495.
Juan Matheu, 1462-1484.
Juan Marcos Miquel, 1504-1508.
Andrés Mir, 1471-1489.
Esteban Mir, 1447-1463.
Luis Carlos Mir, 1483-1516.
Francisco Molist, 1509.
Juan Palomeras, 1504-1514.
Antonio Palomeras, 1488-1498.
Pedro Pascual, 1471-1504.
Miguel Reix, 1415-1438.
Bartolomé Requesens, 1495.
Antonio Simón Fonoll, 1508.
Esteban Soley, 1463-1494.
Bartolomé Sumes, 1484-1501.
Francisco Tarrassa, 1455-1481.
Pedro Triter, 1482-1505.
Antonio Vilanova, 1488-1506.
Antonio Viñes, 1443-1480.

Como primer resultado de la investigación documental tenemos el de probar que no es exacto lo dicho con tanta autoridad y con tanto prestigio por Carderera sobre nuestra pobreza pictórica, y de la influenciá que sufrimos de la escuela valenciana, y en segundo lugar la tan interesante como conveniente demostración que nada se deben entrambas escuelas; que ni los valencianos venían á Cataluña ni los catalanes iban á Valencia. Pero entiendo que no basta que esto se diga: es necesario, por lo dicho, justificarlo, y al efecto tomo del Barón de Alcahali [1] su lista de los pintores del siglo XV y la pongo de lado con la de los pintores catalanes y con la de los que han trabajado en Cataluña de los demás reinos de España y extranjeros, y con esto quedará probado que si un día pudo decirse lo asegurado por Carderera y Solano, hoy sería muy inexacto el repetirlo, ¡como aun se repite!

1) ALCAHALI: *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (Valencia, 1897).

Cuatrocentistas Valencianos	Cuatrocentistas Catalanes
1. Abella, Bartolomé, 1418.	Albanell, Pedro, 1504.
2. Agostí, Juan, 1493.	Albinyana, Antonio, 1436.
3. Albareda, Lorenzo, 1501.	Alemany, Tomás, 1442.
4. Arabot, Pedro, 1391.	Alemany, Tomás, 1442.
5. Bataller, Tristán, 1403.	Alemany, Gabriel, 1459.
6. Bonet, Francisco, 1390.	Alemany, Pedro, 1492.
7. Bustamante, Pedro, 1521.	Aleu, Jaime, 1460.
8. Cabanes, Pedro, 1493-1538.	Alfonso, 1473.
9. Cabanes, Martín, 1514.	*Alexandri, Pedro,* 1406.
10. Cerdá, Pedro, 1516.	Alsamora, Esteban, 1482.
11. Colom, Bernardo, 1390.	Alsamora, Juan, 1494.
12. Dezplá, Pedro, 1411.	Antigo, Juan, 145...
13. Esperandeu, Roger, 1404-1419.	Arcayna, Pedro, 1400.
14. Esteve, Miguel, 1513-1520.	Asemort, Juan, 1479.
15. Estopina (Stopinyo), Jaime, 1404-1428.	Asemort, A. P., 1503.
16. Fernandes, Francisco, 1425.	Boffer, Bernardo, 1469.
17. Ferrer, Miguel, 1417.	Ballester, Gabriel, 1478.
18. Farriol, Guillermo, 1419.	Ballester, Juan, 1434.
19. García, Domingo, 1394.	Barata, Gabriel, 1400.
20. Gil, Miguel, 1400.	Barata, Antonio, 1426.
21. Girbes, Martín, 1436-1498.	Bardaxí, Francisco, 1516.
22. Gras, Berenguer, 1390.	Bassa, Arnaldo, 145...
23. Guerau, Domingo, 1426.	Bergers, Francisco, 1447.
24. Guillen, Juan, 1482.	*Bermejo, Bartolomé,* 1488.
25. Heredia, Lorenzo, 1400.	Bo, Antonio, 1503.
26. Jacomart, Jaime, 1442-1446.	Borrassá, Luis, 1390-1424.
27. Joan Macip, Vicente, 1513.	Borrassá, Honorato, 1453.
28. Joan, Francisco, 1513.	Borrassá, Pedro, 145...
29. Laporta, Juan, 1420.	Bosser, Jerónimo, 1517.
30. Martí, Juan, 1501.	*Bruxelles, Juan,* 1393.
31. Marzal de Ses, 1394-1410.	Cabrera, Jaime, 1400.
32. Mateo, Jacobo, 1416.	Cabrera, Juan, 1450.
33. Miguel, Pedro, 1520.	Calbó, Tomás, 1457.
34. Miró, Antonio, 1502.	Camargo, Fernando, 1491.
35. Moreno, Juan, 1418.	Callausans, Enrique, 1512.
36. Nicolás, Pedro, 1402.	Camp, Pedro, 1420.

37. Orabona, Pedro, 1515.
38. Palaci, Juan, principios del siglo XV.
39. Puer, Gonzalo, 1413.
40. Pérez, Juan, 1411.
41. Puer, Antonio, 1404.
42. Port, Domingo, 1399-1417.
43. Port, Jaime, 1420.
44. Querol, Nicolás, 1432.
45. Rambla, Domingo, 1395-1405.
46. Ramón, Pedro, 1398.
47. Reixets, Pedro, 1456.
48. Renau, Nadal, 1447.
49. Revell, Bernardo, 1418.
50. Ribes Albes, Antonio, 1516.
51. Riera, Gabriel, 1417.
52. Rizo, Pablo, 1498.
53. Rodrigo, Mestre, 1420.
54. Rodrigo, fill de, - ?
55. Rull, Juan, 1412.
56. Salset, Bartolomé, 1418.
57. San Martí, Martín de, primeros del XVI.
58. San Martí, Baltasar, 1507.
59. Sisante, Juan, 1401.
60. Soler, Pedro, 1404.
61. Stoda, Guillermo, 1403.
62. Talens, Bernardo, 1421.
63. Telles, Andrés, 1404.
64. Thors, Domingo, 1393.
65. Vaills, Raimundo, 1395-1417
66. Vendrell, Bernardo, 1418.
67. Villalba, Jacobo, 1401.
68. Villanueva, Sancho, 1398.
69. Zamora, Martín, 1491.

Carbó, Rafael, 145...
Carbonell, Nicolás, 1443.

Casanovas, Rafael, 1457.
Cases, Marcos, 1476.
Castell, Pedro, 1406.
Cerasola, Fernando, valenciano, 145...
Cirera, Jaime, 1426.
Closa, Pedro, 1453.
Claver, Luis, 1412.

Colomer, Poncio, 1421.
Credença, Nicolás, 1501.
Çaclom, Pedro, 1446.
Dalmau, Antonio, 1450.
Dalmau, Luis, 1442.
D'Euna, Pedro, 1492.
Desplá, Luis, 1494.
Desplá, Jaime Agberto, 1408.
Diego de Sevilla, 1416.
Diumer, Pedro, 1508.
Domenech, Juan, 1479.
Dufeu, Ramón, 1393-1418.

Fernández, Basco, 1459.
Feliu, Francisco, 1412.
Ferrer, Jaime, 1436.
Florensa, Francisco de, 1468.
Font, Gabriel, 1524.
Gaffer, Fernando, 1478.
Gaffer, Bernardo, 1460.
Gonzalbo, Ramón, 1430.
Gregorio, Juan, 1440.
Gual, Gaspar, 1455.
Guarau, Benedicto, 1505.
Guardia, Gabriel, 15 .
70. Gurrea, Gaspar, 1493.
71. Gurrea, Berenguer, 1498
72. Isern, Ramón, 1453.

73. Jener, 1463.
74. Juan, Pedro, 1464.
75. Juan, Antonio, 1492.
76. Juliá, Juan, 1463.
77. Laupart, Berenguer, 1400.
78. Leonart, Nicolás, 1494.
79. Lobet, Antonio, 1489.
80. Luch, Juan, 1464.
81. Luch, Martín, 1493.
82. *Longe, Antonio,* 1463.
83. Marqués, Antonio, 1503.
84. March, Guillermo, 145...
85. Martí, Bernardo, 1464.
86. Martí, Guillermo, 1456.
87. Martí, Juan, 1464.
88. Martorell, Bernardo, 1436.
89. Martorell, Juan, 1479.
90. Matali, Domingo, 1435.
91. Matali (Mathalini), Francisco, 145...
92. Mathes, Bernardo, 1448.
93. Maynés, Domingo, 1411.
94. Mestre, Francisco, 1479.
95. Micael, Francisco, 1478.
96. Miquel, Pedro, 1423.
97. Miravent, Miguel, 1488.
98. Mitjá, Salvador, 1480.
99. Montoliu, Luis, 1494.
100. Montor, Tomás, 1462.
101. *Montpeller, Vicente,* 1450.
102. Montpeller, Pablo, 1480.
103. Mulet, Arnaldo, 1441.
104. Mur, Ramón de, 1421.
105. Nicolau, Francisco, 1489.
106. *Núñez, Pedro,* 1518.
107. Oliver, Juan, 1465.
108. Oliver, Nicolás, 1447.
109. Oliver, Pedro, 1446.
110. Olives (ces), Nicolás, 1447.
111. Oltzina, Antonio, 1399.

112. Ortoneda, Mateo, 1433.
113. Pagés, Mariano, 145...
114. Pallarques, Pedro, 1517.
115. Palou, Pedro, 1517.
116. *Payva, Juan,* 1459.
117. Perellada, Juan, 1411.
118. *Perris, Mestre,* 1480.
119. Pheliu, Luis, 1409.
120. Piralt, Francisco, 1492.
121. Pla Ros, Guillermo, 1462.
122. Plana, Guillermo, 1453.
123. Planes, Jaime, 1520.
124. Pons, Bartolomé, 1478.
125. Pou, Antonio, 1399.
126. Pregnos?, Pedro, 1434.
127. Puig, Bernardo, 1424.
128. Quatrecases, Marcos, 1479.
129. Ribes, Francisco, 1515.
130. Rich, Antonio, 1517.
131. Romeu, Jaime, 1437.
132. Rosell, Antonio, 1406.
133. Rosi, Juan, 1497.
134. Rovira, Pedro Juan, 1462.
135. Sala, Ramón, 1466.
136. Salvador, Antonio, 1444.
137. Sánchez, Rodrigo, 1486.
138. Sans, Domingo, 1476.
139. Sans, Nicolás, hijo, 1506.
140. Sans, Ramón, 1437.
141. Senis, Fray Pablo, 1475.
142. Solá, Raimundo, 145...
143. Solibes, Francisco, 1480.
144. Sibilia, Pedro, 1462.
145. Squella, Juan, 1427.
146. *Suydret, Antonio,* 1491.
147. Talarn, Guillermo, 1299.
148. Tarragó, fray Llorens, 1461
149. Terré, Pedro, 1510.
150. Tonyols, Jaime, 1493.
151. Tosell, Antonio, 1415.

152. Tomás, Alemany, 1478.
153. Travé, Pedro, 1512.
154. Trico, Francisco, 1431.
155. Tries, Francisco, 1414.
156. Uguet, Jaime, 1448.
157. *Valladolid, Alfonso,* 1491.
158. Vallahiga, Pedro, 1404.
159. Vallpera, Jaime, 1413.
160. Vallpera, Antonio, 1413.
161. Valmanya, Jaime, 1553.
162. Valmanya, Gregorio, 1515.
163. Vendrell, Gabriel, 1499.
164. Vergós, Jaime, 1400.
165. Vergós, Jaime, 1462.
166. Vergós, Pablo.
167. Vergós, Rafael.
168. Vergós, Francisco.
169. Verti, Guillermo, 1453.
170. Vicens, Bernardo, 1502.
171. Vidal, Bernardo, 1421.
172. Vidal, Juan, 1406.
173. Vilar, Bonanato, 1421.
174. *Ximeno, Pedro,* 1498.
175. *Xiron, Bernardo,* 1484.

Dados, pues, tan buen número de pintores ya hoy conocidos, y cuyo número aumenta diariamente, se comprende que, con tener no menor número de tablas, si poseyéramos siquiera de éstas noticias de su procedencia, de su origen, sería posible determinar sus autores, ya que no de todas, de muchas de ellas, aun cuando de las mejores todavía pudieran quedar algunas sin saber ni quiénes las pintaron ni cuándo fueron pintadas.

De los archivos municipales también pueden sacarse buenos datos. Del Municipal de Barcelona se ha sacado casi todo lo que sabemos de Luis Dalmau; del de Manresa, lo que sabemos de Gabriel Guardia; de San Feliu de Guíxols, lo que nos consta de Honorato Borrassá, etc.; pero los archivos municipales no han sido registrados en su mayor parte.

Sabiendo las grandes dificultades que siempre se oponen á

la investigación en los archivos eclesiásticos, no se extrañará que ni nosotros ni otros los hayan explorado. Hasta hoy poca cosa ha salido de ellos, y nosotros no renunciamos á la esperanza de que de los mismos salgan un día aclarados problemas que no tendrán resolución definitiva ínterin se espere ó se tema los datos que puedan salir de tales archivos. Un solo dato tenemos del archivo de nuestra Catedral, y este solo dato nos ha revelado un grande artista. Escrito este libro, el Sr. Mas, archivero de la Catedral de Barcelona, ha principiado á publicar en el *Boletín* de esta diócesis datos artísticos de verdadera importancia, bien que no pertinentes á nuestro trabajo.

Del archivo del gremio de Pintores, gremio constituído en 1450, no hemos encontrado rastro: nadie ha sabido darnos noticia de su paradero. En el Archivo Municipal algo consta, sobre todo respecto á sus ordenanzas; pero como sabíamos que nuestros pintores, antes de agremiarse, habían pertenecido al gremio de Freners, y que en este gremio perseveraron los Cuatrocentistas, hicimos averiguaciones, y, en efecto, conseguimos de la amabilidad del Sr. Carbonell, guarnicionero de la calle Ancha, que nos dejara examinar los restos del antiguo archivo. No vimos del gremio de San Esteban ó de los Freners documento alguno que fuera más allá de principios del siglo XV; y en cuanto á libros ó registros del gremio, el más antiguo es el del año 1440, y aun éste es un mero libro de cargo y data, sin interés especial para nosotros. De un *Libro de Actas* del siglo XV sólo hay una que principia en el año 1478, y este mismo libro se continúa hasta el 1503.

Posible es que el libro de 1478 fuera el primero que se archivó por los freneros, dado que el gran número de actas de dicho gremio guardadas en los manuales de los notarios Francisco Tarrasa, Antonio Vinyes y Esteban Soley parecen probar que eran los propios manuales de los notarios los libros de actas del gremio.

Consérvanse, además, tres grandes infolios sin rotular, como libros de *Albarans* los de época baja, y en éstos, que van del dicho año 1478 al tercer tercio del siglo XVII, se encuentra una detallada relación de las entradas y salidas de las rentas del gremio, siendo curiosa la cuenta de lo que anualmente gastaba el gremio en socorro de cautivos; pero en estos libros, con gran-

des lagunas, no siempre se nos dan á conocer los nombres de los prohombres y obreros del gremio; de suerte que hasta lo poco que puede espigarse resulta truncado. Pero, aun así y todo, lo recogido en ellos tiene importancia, no sólo por darnos á conocer artistas á quienes hasta hoy no hemos encontrado en nuestros notarios, sino porque de algunos de los conocidos nos permite conocer fechas de su vida, que por otro conducto no podríamos proporcionarnos.

Destrozados ó perdidos la mayor parte de los archivos gremiales, sobre todo para lo antiguo, la aridez de la busca retrae; y al confesar que no nos hemos sentido con fuerzas para llegar hasta el final, hemos de añadir que algunos gremios, ya por cuestiones entre sus miembros, ya por otras causas que no queremos juzgar, se han mostrado con nuestras averiguaciones hasta esquivos. El archivo del gremio de Plateros, que nos ha desesperado ocultándonos el nombre del notable autor de las tablas de San Eloy, no nos ha sido de auxilio alguno para nuestros pintores cuatrocentistas.

De fuentes legales principalmente tenemos el *Diccionario biográfico de Artistas Valencianos,* del señor Barón de Alcahali (Valencia, 1897), y á mi entender es seguramente muy importante para nosotros, por demostrar no sólo la independencia ó autonomía de la escuela valenciana, sino la de la catalana.

LITERARIAS

Para encontrar en la Corona de Aragón un hombre, un escritor que se ocupe de nuestra pintura, es preciso esperar los días del aragonés Jusepe Martínez, que escribiría probablemente sus *Diálogos practicables* [1] por los años 1673. Después

---

1) *Diálogos practicables del nobilísimo arte de la pintura,* 1.ª edición (Zaragoza, 1852), 2.ª edición por la Academia de San Fernando, por Carderera (Madrid, 1866). Nos referiremos siempre á la segunda edición.

hemos de esperar los estudios del valenciano Fray Agustín Arques Jover, cuya colección de *Pintores, escultores y arquitectos desconocidos sacada de instrumentos antiguos y auténticos,* escrita probablemente un siglo después, y por Ceán Bermúdez ya ponderada por haber conocido su manuscrito, no fué publicada íntegra hasta 1870 [1]; para llegar al cabo de otro siglo á José Puiggarí, quien en 1880 nos dió dos noticias de *Algunos artistas catalanes inéditos* [2]; de modo que hemos necesitado tres siglos para reunir una cierta suma de datos que, de haberse conocido á tiempo, no hubieran caído en lamentables errores y equivocaciones conspicuos historiadores de la pintura nacionales y extranjeros. Aprovechados los materiales reunidos por Martínez y Arques Jover, por Ceán Bermúdez [3] y Puiggarí, hubiéranse evitado dichos tropiezos, más lamentables para nosotros, por lo que ha sufrido nuestra reputación artística, que por los que se dieron por nuestra desidia; pues como Ceán Bermúdez no pudo aprovecharlos para su *Diccionario,* hasta el año 1852 no se principió á divulgar el conocimiento de los pintores aragoneses, y hasta 1870 los valencianos, á pesar de haberse escrito sobre ellos respectivamente en plenos siglos XVII y XVIII.

Ceán Bermúdez puso también á contribución la obra de Ponz *Viaje de España* (Madrid, 1772-1774), obra meritoria, pero general, y naturalmente la de Palomino, *Museo pictórico* (Madrid, 1715-1724), mucho menos interesante para nosotros que la de Ponz, y también buen número de obras sobre las Bellas Artes y monasterios de España; pero entre la lista de ellos no es de buscar á ninguno de los nuestros, pues ni Roig y Jalpi, que tan interesante descripción del frontal de oro de la Catedral de Gerona nos ha dejado (Barcelona, 1678), ni Martínez Ruíz en su *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña* (Zaragoza, 1620),

---

1) *Colección de documentos inéditos para la Historia de España,* publicados por el Marqués de Marichalar y Miguel Salve. — *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España,* por Zarco del Valle, tomo LV (Madrid, 1870).

2) *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,* tomo III (Barcelona, 1880).

3) *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800).

ni Argaiz en su *Perla de Cataluña* (Barcelona, 1673), á pesar de llevar la cuenta exacta de las lámparas que ardían en el monasterio de Montserrat, ni Finestres en su *Historia del Real Monasterio del Poblet* (Barcelona, 1753), etc., dedicaron á las Bellas Artes su atención. Menos se podrían encontrar en dicha lista el *Viaje literario á las iglesias de España,* de Villanueva, que no vió la luz sino entre 1803 y 1852, ni los *Monumentos históricos de Valencia y su reino,* que sólo se publicaron hasta 1805 y 1896, por el meritísimo D. Roque Chabás. En los *Recuerdos y bellezas de España,* los tomos de Cataluña son los más pobres de investigación; pero si poco dijo Piferrer, menos dijo Pi y Margall, y menos aún en la *Cataluña* de éste del año 1840. No es para olvidado el *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes,* publicado por Furrió en Palma en 1839, aun cuando nos preste para este trabajo poca utilidad, pues de pocos pintores de la Edad Media tuvo noticia; pero en cambio enriqueció la biografía del arquitecto Sagrera, cuya personalidad artística tan interesante es para el estudio general de nuestros Cuatrocentistas.

De lo dicho hasta aquí resulta que de la pintura en la Corona de Aragón no se pudo hablar con directo conocimiento hasta en el último quinquenio del siglo XIX, pues las obras fundamentales se publicaron para:

Mallorca,	en 1839. . .	Furrió.
Aragón,	en 1852-1870 .	Martínez.
Valencia,	en 1870. . .	Arques Jover.
»	en 1899. . .	Alcahali.
Cataluña,	en 1880. . .	Puiggarí.

Poseíamos, pues, ya, á partir de 1880, un buen caudal de noticias sobre nuestros pintores; y aun cuando hubieran debido tentar á más de uno hasta llevarles á dar un diccionario biográfico de los artistas de la plástica en la Corona de Aragón, nadie lo ha intentado.

Pero con Martínez se relaciona el *Prólogo y noticia de Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón,* de Valentín Carderera y Solano, estudio fundamental por la indiscutible competencia del autor, por ser del país y por haber

investigado en museos, colecciones y archivos públicos y privados y haber recogido los tesoros artísticos de nuestros conventos tras su supresión en 1835, ilustrando grandemente, por otra parte, nuestra historia artística con su lapiz, su pincel y su pluma. Fundamental es su trabajo, por lo mismo que dió forma á uno iniciado por Ceán Bermúdez.

Declara nuestro insigne biografista, en la página XXXII del prólogo de su *Diccionario,* que «había formado á costa de gran diligencia y trabajo seis árboles genealógicos de doctrina artística, tres pertenecientes á los pintores y tres á los escultores, en los cuales se veía la derivación de la enseñanza y de las dos principales artes:

»I. En los antiguos reinos de Castilla y de León.

»II. *En la Corona de Aragón y reinos de Murcia y Navarra.*

»III. En los cuatro reinos de Andalucía y confín meridional de Extremadura.

»Y, *aunque tengo trabajado estos dos últimos,* no me determino á ofrecerlos al público, ni tampoco los restantes, por las grandes dificultades que noto en poder verificarlo por mis ocupaciones.»

Inútil decir que hemos buscado este trabajo, que hubo de ser importante, no por lo que del mismo se dijo en el *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal,* de Miñano (Madrid, 1829), en donde en el artículo *Zaragoza* se lee: *«Extracto de la historia general de la pintura, por lo perteneciente á la escuela aragonesa, escrita é inédita en 11 volúmenes por el Consiliario de la Academia de San Fernando D. Juan Agustín Ceán Bermúdez»*, porque, respecto de este extracto, mejor y tal vez más exacto hubiera sido decir que se sacaba, no de la *Historia general de la Pintura,* sino del *Diccionario,* pues lo que se lee en Miñano son unas notas biográficas de pintores aragoneses, sin nada que haga la menor alusión á una escuela aragonesa propiamente dicha, ó á una escuela propia de la Corona de Aragón; sino por lo que de ella conocemos para Rincón, copiado por Gregorio Cruzada Villaamil de su tomo VI[1]. Desconocemos, pues, aun hoy día, la *Historia general de la Pintura y particular de la aragonesa,* escrita

---

El arte en España (Madrid), tomo VIII, págs. 38 y 39.

por Ceán Bermúdez; pero creemos en su existencia, pues como encontrándose en la biblioteca de la Academia de Bellas Artes de Madrid la vemos citada en el dicho artículo de Cruzada Villaamil. Actualmente no está en la dicha biblioteca, en donde la hemos buscado inútilmente más de una vez.

En mi *Revista de Ciencias históricas* publicó el señor Conde de la Viñaza buena parte de sus *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez,* y aun consagró un tomo entero á los pintores de la Edad Media; contribución recomendable á pesar del corto caudal llevado por la propia investigación.

Mucho podríamos decir todavía de nuestras fuentes literarias si fuéramos á citar lo que accidentalmente se ha dicho en artículos de revistas y de periódicos y en monografías, alguna de ella pertinentes, como la de Madrazo, sobre la pintura mural de la Pía Almoina de Barcelona. Algo de todo esto citaremos en el presente libro, pero debemos hacer mención especial aquí del libro de la monja clarisa Sor Eularia Anzizu[1] y del presbítero D. José Gudiol y Cunill, conservador del Museo Diocesano de Vich, cuyas investigaciones y poco común liberalidad nos obligan á tenerle como un colaborador.

Considerando ahora nuestras fuentes desde el punto de vista crítico, deberíamos hacer algo más, mucho más que citar los trabajos de los Sres. Justí y Casellas. Por esto, porque hemos de hacernos cargo de su doctrina artística, trataremos de ellos en su lugar.

---

1) *Fulles històriques del real Monestir de Santa Maria de Pedralbes* (Barcelona-Sarrià, 1899).

CAPÍTULO I

JUAN I Y LAS BELLAS ARTES

FOMENTO DE LAS ARTES PLÁSTICAS CATALANAS Á FINES DEL SIGLO XIV

Si Francia y Flandes tuvieron sus Duques de Borgoña, é Italia tuvo sus Médicis, Cataluña y Aragón tuvieron su Juan I. Un hombre que pudo conocer su corte, Tomich, escribía antes de 1438: «Sapien que en lo temps de aquesta reyna — Violante, la francesa, la hija del Duque de Bar — lo rey tench la maior casa que rey que hom sabés en christians de tot ço que en gentilesa se pertany; primerament lo rey staua ben acompanyat de molts comtes, barons, nobles homens, cavallers, gentils homens en gran nombre tostemps aprés; si aprés tenia lo dit rey molt gran aparell de cassa damunt, ab gran e bella muntaria, e tenia molts falcons de totes natures per pendre tota cassa; tenia molts astors espresses per cassar perdius e guatlles; tenia moltes esmirles per cassar cugullades hi pendra plaer devant dones; e tenia en la sua cort molts cobles de ministres de totes maneras per hauer plaer de dançar e cantar; e stava molt bé a cavall de totes natures de bestiar de cavalcar; e prenia gran plaer en iunyir e en tot ço que a cavalleria se pertany ne requen; e totes les coses dessús dites lo rey tenia ab si continuadament; aprés la reyna sa muller tenia la pus gran casa que reyna hom sabés en aquells temps de christians, e anava molt bé acompanyada de moltes baroneses, nobles dones e mullers, e fillas de cavallers e de gentils homens en gran nombre, car no havia

grans dones en son regne que no fossen de la sua casa: fins a les simples gentils dones e totes aquelles la Reyna tenia molt bé corresades, segons ella se pertanyia, segons llur grau o stament, de tots los arreus que menester havien, per ques pot dir ab veritat que aquest rey e la reyna sa muller, mentre que cascú han viscut, son stats millors acompanyats e tengueren maior casa que rey ne reyna que hom sapia de aquell temps» [1].

Este cuadro de la fastuosidad de la corte de Juan y Violante puede verse ampliado y completo en mis libros *Las Costumbres catalanas en tiempo de Juan I* y *Las Damas d'Aragó*. No es aquí, pues, de repetir lo que queda dicho, pero sí de recordar que desde los primeros días del matrimonio de Violante de Bar estallan ya con su suegro Pedro IV grandes disputas y disgustos de familia que hacen indispensable la intervención de las Cortes para poner orden ó parsimonia en los gastos de la familia real en general, de la familia de los príncipes reales consortes y luego reyes de Aragón en particular, y que de todo se atribuía la responsabilidad *á la francesa,* continuamente acusada de alterar las morigeradas costumbres catalanas.

Contra las nuevas usanzas y andanzas no podía dejar de tronar el gran moralista de aquellos días, Fray Eximenis, quien exclama indignado: «¡Que direm de les dones presents, quis fan dir dones del temps, dones de la guisa, dones de la verdura, e dones de la cort, qui van de novells talls de vestidures, ab gests enamorats, qui giren los ulls a ça e lla! E van iuntes bras per bras, e mostren totes llurs joyes si be no sie jorn de merchat; qui quant se mostren culleien, e rabegen pus espes que serpens; que fan tots los marits besties, e mes que mes los pus certs qui menen al costat les monges de llur lureya per cubrir llur bon fat; *qui porten les celles pintades e arcades* e pinçades ab XIV colors; qui de cap a peu son remullades; nels fall un sol plató; qui totes van en coya; *tot iorn ab cant francès,* totes almescades e ab odors de tunin; qui solament de punta toquen a terra quant van ab tapins ab polaines. E destiu guants deurats; es posent

---

1) Tomich: *Histories e conquestes del reyalme Daragó e Principat de Cathalunya* (Barcelona, 1495), pág. 57.

alt en les sglesies perque les vegen llurs enamorats; no saben ques la filosa, car lexarle al marit; qui tan volenter finestregen quan passen a cauall, e parlen un lenguatge que hom ne les entén; e iugen als naips e moltes a les taules, e si fan vila fan condesch dels brassos, els formen sobre les flanchs; e a tothom ullada...» etc.[1]

Esta carga de Fray Eximenis contra las mujeres, su lujo y sus devaneos, era precisamente lo que necesitábamos para que se viera claro como el fin de siglo del XIV puede compararse con el fin de siglo del XIX, uno y otro creadores de nuevas modalidades artísticas. Es siempre sobre la mujer sobre la que caen las censuras de los moralistas, empeñados en mantener la tradición de la pecadora Eva; de aquí que aquel lujo que crean los hombres con sus invenciones artísticoindustriales, aquellos devaneos de canto francés, aquella lengua desconocida pero propia de la cortesía ó del refinamiento social, progresos realizados por el hombre en lo que mayor elevación de espíritu reclama, se carguen, al *afeminarse,* en la cuenta de la pobre mujer, que no ha sido más que liviana mariposa engañada por los pérfidos reflejos de una luz homicida.

Violante de Bar, introduciendo las costumbres francesas, la moda francesa, el canto francés, hubo de introducir el arte francés, y, por languedociano que fuera el arte poético, la introducción de los Juegos Florales en 1493, con su caída luego y su restauración por el rey Martín, no señala sino la lucha del nuevo espíritu contra la espirante Edad Media. Introduciendo la fiesta de los poetas tolosanos no sólo se fomentaba el cultivo de las letras, sino el de las artes todas, llamadas á tomar parte en sus hermosas solemnidades. La orfebrería encontraba un estímulo, las artes decorativas ocasión para desplegar sus fantasías, la música ocasión de penetrar y levantar el corazón de las multitudes.

Apasionados de la música resultan los reyes de Aragón de la dinastía barcelonesa, y tan notoria era que se guardó memoria de que en su casa, como puede leerse en Carbonell, se daban tres conciertos diarios. Además, cuando la infanta Juana, per-

---

1) Eximenis: *Llibre de les dònes maridades,* cap. LIV (Barcelona, 1495).

noctando un día en La Junquera, llamó á su camarista Aldonza y á su familiar Pablo para que cantaran acompañándose con la arpa, en vista de que no podía conciliar el sueño, divulgado esto por el pueblo, la gente exclamó: «No degenera quien á los suyos parece». Y esto escribía la que iba á continuar en la espléndida corte de Foix las tradiciones de la corte pirenaica más artística.

Músicos ó juglares de Juan I fueron Colinet, Hannequi, Phifet, Juan el de los órganos, borgoñón, el hermano de éste Gilbert, P. de Bar (del ducado de Bar) y su hijo Johani, Nicolás (otro organista), Jacquet, Canthe, Martinet, Beneditxo Everli y sus tres compañeros Guelin, Blajoch y Macadança, ministriles de la corte de Turena, prestados por su Duque al rey Juan para la ceremonia de su coronación, y á quienes retuvo el rey suponemos que de grado, pero con gran disgusto del turenés, quien un día logró echarles mano al atravesar sus Estados al regresar de la capital de Francia, á donde habían ido para solemnizar el regreso victorioso de su rey, pues Juan enviaba sus músicos, ora á Francia, como dejamos dicho, ora á Castilla, Navarra y Foix, que tan célebre é importante era su capilla.

Motivó la detención de Everli el que Juan escribiera sendas cartas al rey de Francia y á los duques de Berry, Borbón, Bar y Borgoña para que interpusieran sus buenos oficios, y aun su autoridad, con el duque de Turena para que soltara sus músicos; cartas demostrativas de una intimidad de relaciones, de otra parte bien conocidas, con los grandes protectores de las bellas artes.

Ahora bien: todos esos músicos son franceses y flamencos de nombre y de patria. Si con ellos no se introducía en Aragón más que la música francoflamenca, con ellos indudablemente venía un espíritu artístico nuevo, por aquello de que todas las artes *se tienen*, que había de remover profundamente la sociedad culta, y, por consiguiente, la sociedad artística catalana. Aquellos músicos habían de hablar y ensalzar las artes todas de su país, y por ellos se nos habían de hacer familiares sus hombres y sus creaciones cuando menos de palabra; pero ésta no era la sola fuente de información, pues para llegar al conocimiento cierto de las artes pictóricas francoflamencas, que son las que directa-

mente nos interesan en este libro, teníamos, como para la música, medios directos de segura información.

¿Qué no habían de enseñarnos, qué enseñanzas no habían de difundir los tapices de la casa real y los tapices con las *historias de Moisés, Jesucristo, San Jorge* y otras que encontramos citadas?[1] No eran todos estos tapices adquisiciones del rey Juan I, pues cita, con «los *draps de Sant Jordi e de Moyses»,* un «drap Darras qui era de la capella del Senyor Rey nostre pare on sta ystoriat *lo Crucifix»* [2], y esto ya para 1388. Y no era sólo la casa real, de la que volveremos á hablar, la que, mediante la adquisición de tapices flamencos, difundía la estética de su país en la pintura: un inventario de las riquezas mobiliarias de la poderosa y aristocrática familia de los Cruilles, del año 1390, nos revelan en su posesión: *Unum pannum de ras cum istoria del Soldan;* otro con *istoriis de Lancelot,* otro con *istoriis de Rochafort et de Bertrando de Claqui,* otro con *istorys Dalaxandri,* otro con *armis de Bertrando de Claqui,* otro con *istorys de Bertrando de Claqui et de Archipreste de Malines,* otro *pannum de ras cum armis de Crudillis* ET CUM FORMA DEN FRANCISCO, otro con *istorys domini nostri Jhesu Cristi et beate Virginis Marie,* otros dos *banchals flandeses cum ramagiis,* ó de verdura, como hoy se dice, y otro *banchal parvum lividum cum signo de Crudilis,* y todavía cita el inventario otros bancales y tapices antiguos sin especificar[3].

Tienen las piezas citadas importancia para nosotros por que nos dan á conocer la riqueza que la casa de Cruilles tenía en tapices en 1390, y por el número y naturaleza de las mismas, casi todas profanas. Juzgando por Cruilles, podemos decir que no mayores riquezas atesorarían las otras y no menos poderosas casas de la nobleza catalana, de modo que todo aquel arte preflamenco de los tapices lo tenían siempre á la vista los pintores catalanes de últimos del siglo XIV.

Si este arte de la tapicería toma estado en la historia medieval á contar de la aparición de las celebérrimas tapicerías de la

---

1) SANPERE Y MIQUEL: *Costumbres catalanas en tiempo de Juan I* (Gerona, 1878), página 226.

2) Archivo de la Corona de Aragón: *Reg.* 1954, fol. 28, y *Reg.* 1956, fol. 2 v.

3) BOFARULL Y SANS: *Gilaberto de Cruilles.* (Barcelona, 1886), págs. 50 y 51.

Catedral de Angers, que pertenecen al primer Luis de Anjou y al año 1376, porque con la aparición del *Apocalipsis,* única tapicería del siglo XIV conservada, se conoce á qué altura se había levantado el arte de los altolizos en Arras, pues de las obras salidas de los talleres ya conocidos de Bruselas en 1340, de Tournay en 1352, de Valenciennes de 1364, nada puede decirse; de la introducción de este superartístico arte industrial en España, se hace honor á Barcelona para el año 1391, y esto se lee en todas las historias de la tapicería, porque dijo Capmany: «En el libro intitulado *Concells, ordinacions y letres, any 1390-1391»* — del Archivo Municipal de Barcelona — «están anotados los sujetos que en 18 de septiembre fueron elegidos para tomar las cuentas de los impuestos municipales, á cuyo fin se nombraron dos individuos de cada uno de los gremios que tenían representación en el Gran Concejo (de Ciento). Los expresados son... *maestros de tapices.»* Y esto mismo repite á propósito de los gremios que dieron representación al Concejo en 1433 con relación al libro citado de dicho año, folio 38. Ahora bien: las citas són exactas: lo que no es exacto es que se llame á los tales, *Maestros de Tapices,* ni en 1391 ni en 1433 [1]. A quienes se cita es á unos *Senyalers de draps,* — P. Domenech y *Fr. Nicolau,* — y Bernardo Campins; y yo no me atrevo á convertir á esos *Senyalers* ó *Senyalers de draps,* ni aun cuando se les llama *Magistri pannorum de Senyals,* como en 1396, y *Mestres de draps de Senyals* en 1397, en maestros de tapices [2]. Aun viendo en ellos, como vemos y veremos, á maestros de tejidos ó tapices heráldicos, *Senyals,* porque, del año siguiente al último citado, esto es, para 1440, cuando todavía vemos en el anterior de 1439 á los *Senyalers,* tenemos en el *Libro de Deliberaciones* del dicho año 1440 resumida una súplica al Concejo que dice así: «Dos mestres de drap de Ras, quis volrien poblar eñ la Ciutat *per obrar draps de Ras e exercir e practicar lur offici e ensenyar aquell a deixebles».* Nuestro famoso

---

1) Capmany: *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (Madrid, 1779), tomo II, apéndice XXX.

2) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibres de deliberacions de 1391, 92, 94, 96, 97, 99, 33, 34, 36, 37, 38, 39,* únicas que dan la composición del Concejo de Ciento, folios 43, 68, 10, 8 v., 58 v., 59, 129, 1, 74 v. 165, 6, 47.

Concejo de Ciento se hizo el sordo á la petición de 1440, tanto que al año siguiente la encontramos de nuevo repetida y anotada de esta manera: «Suplicació de .I. ffrancès, mestre de draps de Ras, lo qual offici que sia vendrie poblar e ensenyaria lo seu art a altres de la Ciutat, e aixi introduhirie operació dels dits draps; per ço ell supplicant que lo Concell hi facés algun adjutori e auentatge»[1]. Tampoco resolvió sobre esta segunda petición el Concejo, y el maestro francés se iría con su altolizo á otra parte. Pero nos referimos á los años 1440 y 1441, y para este tiempo tenemos conocido un maestro bancalero, esto es, un fabricante de tapices para cubrir asientos, de quien sabemos que en realidad fabricó unos pequeños tapices, como en su lugar diremos; de modo que bien pudiera ser que fueran ese y otros maestros bancaleros, cuya historia nos es desconocida, quienes se opusieran á la fabricación de los franceses ó flamencos de Arras.

Hemos dicho que no conocemos la historia de nuestros bancaleros, y con esto hemos querido decir que no formaron gremio, que cuando les vemos citados en general, les vemos dentro de otros gremios, y esto en pleno siglo XV. Por consiguiente, los bancaleros del siglo XIV, lo mismo que los del siglo XV en sus primeros años, se esconden á nuestra investigación, por lo cual entendemos que no se trataría sino de tal cual maestro *Senyaler* que supo llevar su habilidad hasta fabricar verdaderos aunque modestos tapices heráldicos, y esto ya para antes de 1390.

En efecto: en el inventario de tapices de Cruilles se citan dos con las armas de dicha familia, y en el que viene en séptimo lugar se califica tal tapiz *de Arras,* por haberse hecho ya sinónimos Arras y tapiz, como es bien sabido, no porque se deba entender que precisamente el número 7 era de fabricación de Arras, denominación que se calla para el 10; y así lo entendemos y lo prueba el caso particular que citamos, porque se dice que el cartón del tapiz ó de las armas de los Cruilles era de Francisco, *Cum forma den Francisco;* y, en efecto, como hemos

---

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibres de deliberacions de 1440 y 1441,* folio 124 v. y 165 v.

visto en el Concejo de Ciento del año 1390-1391, consta como *Senyaler de draps,* esto es, como *Mestre de draps de senyals,* el *maestro Fr.,* evidentemente Francisco Nicolau, de quien ya nada más sabemos, pues no figura en los años sucesivos en el Concejo de Ciento. Es indudable que se pueden encontrar en el tejido de un grande escudo ó blasón todas las dificultades que puedan presentarse en un cuadro historial; pero desde el momento que nuestros tapiceros se contentaron con los modestos nombres de *Maestros de tapices heráldicos* y de *Bancaleros,* no hemos de creer que fueran maestros de tapices en toda la extensión de la palabra.

Conocíamos indudablemente el manejo del altolizo, se dibujaba para tan sorprendente industria artística, pero no cultivamos este arte con fines artísticos; pero, aun siendo así, nuestros humildes maestros tapiceros ¡con cuánta admiración no debían ver las grandes obras de los maestros de Arras! ¡Cuánto habían de ponderar sus condiciones de dibujo, composición y color!

Y ahora conviene fijar bien la atención en el carácter pictórico de los tapices de los siglos XIV y XV.

Disponiendo de una docena de colores tan sólo, en un principio los tapices no podían dar la imagen de un cuadro, de un retablo: lo que daban era la imagen de una vidriera de color, porque los colores, por falta de matices, no podían mezclarse; y así en la tapicería como en las vidrieras resulta que el color se coloca por yuxtaposición. Francos los colores del tintorero del XV, así tiña vidrios como hilos, su fuerza, su brillantez encantadora, habían de ser una causa de desesperación para los retableros, pues aun cuando más rica en matices la paleta de éstos, no les era posible equiparar sus tonos con los del vidrio ni con los de la lana ó seda teñida, y con sus mezclas con hilos de oro. Era, pues, indispensable elevar la fuerza, la tonalidad de los colores, y ya es sabido: el hombre, á la corta ó á la larga, encuentra lo que necesita, pues en buscarlo pone todo su empeño y energía.

Como por las necesidades de color de la tapicería se levantó la tonalidad de la paleta del pintor de retablos, se evidencia recordando que, junto con la *tapicería tejida,* se desarrolló la

tapicería pintada. Guiffrey, ante los tapices pintados conservados en la Catedral de Reims, se pregunta «si en su origen no estaban destinados á servir de cartones, ó si debían suplir las piezas de altolizo en las pompas religiosas que exigían un grande y lujoso aparato». «Los eruditos — dice — no han podido ponerse de acuerdo en este punto. Se ha establecido que en otro tiempo las iglesias, sobrado pobres para adornarse, en los días de fiestas religiosas, con cortinajes tejidos, se contentaban con emplear telas sobre las cuales un artista de mojicón trazaba por poco dinero leyendas edificantes. Las telas pintadas de Reims, hoy día expuestas en las salas del Hotel de Ville, tuvieron dicho destino.

»La publicación de las mismas, debida á los Sres. Luis Paris y Leberthais, en la cual se reproducen dichas composiciones, dispensan toda descripción. Bastará decir que los asuntos están trazados al bistre sobre vastas piezas de tejidos cosidas conjuntamente, y apenas realzadas las carnes por medio de ligeros tonos. Orlas de follaje, recordando la flora del gótico flameante encuadran los cuadros. Todas las telas no son de la misma fecha. Las más antiguas, de un carácter gótico francamente acusado, remontarán al tiempo de Carlos VII (1422-1461), mientras las otras se pintarían bajo Luis XI (1461-1483), Carlos VIII (1483-1498) ó bajo Luis XII (1498-1515)»[1].

Inclínase Guiffrey á la idea de que tales tapices sirvieran de cartones, y concede que se dejaba á los tapiceros la libertad de pintarlos con la lanzadera á su gusto. Dada la grande importancia pictórica de los tapices, nos parecería esto una pura aberración considerándolo de regla. En un principio, cuando la falta de colores ó matices de ellos y la imperfección del telar no permitían ó no daban medios bastantes al tapicero para tejer un retablo con todo su fastuoso colorido; cuando lo que por dichas imperfecciones se propuso imitar el tapicero no era un retablo, sino una vidriera, pintada entonces empleando los colores unidos y por yuxtaposición, se pudo dejar á su buen gusto el colorear los cartones que de blanco y negro les dieran los pintores, aun cuando nosotros hemos de creer que éstos no dejarían de dar una

1) GUIFFREY: *Histoire de la Tapisserie* (Tours, 1886), pág. 126.

indicación para que la composición resultara de un colorido armónico, pero de ningún modo á partir de la época en que ya los fondos de los tapices no fueron de un solo color, sino historiados, aun cuando no fuera sino de simples verduras.

Para nosotros el tapiz pintado suple tres necesidades: la de que no todas las bolsas podían llegar al tapiz tejido, las premuras de la moda, y la lentitud de la producción, aun cuando sea cosa de asombro ya la larga noticia que se tiene de tapices de los siglos XIV y XV, lo cual no se puede explicar dada la lentitud con que se procede hoy lo mismo en los Gobelinos que en la fábrica de tapices de Madrid.

Milagro sería que cuando en Francia no se han conservado otras cortinas que las de Reims, se hubieran salvado entre nosotros ejemplares de un arte que, más aún que el del tapicero, había de influir en los rumbos que tomó la pintura á causa de las exigencias industriales de la tapicería.

La cortina era la obra directa del pintor, y, aun cuando éste lo que se proponía era imitar un tapiz, dicho se está que su pincel había de escaparse fácilmente por el campo libre del retablo ó de la pura obra pictórica. Así, los pintores habían de sentir su acción por las exigencias de la moda, y su dibujo, composición y colorido tuvieron que acercarse al tapiz tejido ó pintado; y por esto, cuando se dejan, cuando se puede, los fondos luminosos, se sustituyen por fondos de telas brochadas, cuyo origen no es otro que el fondo de la tapicería del siglo XIV, ó sea de cuando aun no se atreve con los fondos de interiores y de paisaje, como los fondos dorados de los retablos no tienen otro origen que los tisús de oro sobre los que se bordaba.

Si no tenemos cortinas góticas como las de Reims, las tuvimos, y de unas dijo Céspedes haberlas visto «en Nápoles. Eran unas sargas ya viejas en la guarda ropa de un caballero, que las estimaba harto, hechas en España. La manera de pintar era gentilisísima de algun buen oficial, antes que se inventase la pintura al olio; y todas las figuras (era la historia de *Amadís de Gaula)* con sus nombres puestos en español» [1]. Y aun tenemos unas del últi-

1) Ceán Bermúdez: *Diccionario*, v. 299.

mo tercio del siglo XVI, dadas á conocer por D. Teodoro Baró en *La Ilustración Española y Americana*, en un artículo titulado *Cortinas del Pardo;* y de otras desaparecidas hablé en mi estudio sobre *Pedro el Greco*. Pero si no tenemos cortinas, lo que tenemos es noticia de pintores de cortinas de los siglos XIV, XV y XVI.

Cita Puiggarí, para el año 1399, á «Antonio Ultzina, maestro de cortinas». En Valencia, para primeros del siglo XV, tenemos conocidos á Juan Palaci, y para 1403 á Tristán Bataller, y en Barcelona aparece, en 21 de julio de *1435*, un Pedro Alexandre, «pintor et cortinensis»[1]. Nada sabemos de lo que pintaron los valencianos; y si por lo que sabemos de Ultzina estuviéramos dispuestos á creer que los pintores de cortinas sólo se emplearon en obras modestísimas como pintar un escudo en las gualdrapas de un caballo, ya veremos en 1460 nada menos que un Jaime Vergós maestro cortinero, y especificaremos algo de ese arte del pintor cortinero, tan desconocido hasta hoy y tan interesante en su aspecto artístico-industrial como arte del mobiliario.

Si la pintura catalana no fué favorecida directamente por la lanzadera y el pincel del tejedor y del pintor de cartones para tapicerías por la indudable modestia de nuestros maestros tapiceros, favorecida fué, á no dudarlo, por la aguja y el pincel de los bordadores.

Un maestro Copi, bordador, aparece ya establecido entre nosotros en 1389; pero, por documentos recogidos por el archivero de la Corona de Aragón, D. Manuel de Bofarull, cuya liberalidad Puiggarí, yo y otros hemos aprovechado, sabemos por carta de Juan I, de 20 de febrero de 1388, que tenía ya á su servicio «tres brodadors de Brabant, qui son fort bons e aptas»; y como Copi, por su nombre y fecha de su presencia conocida, puede ser contado como uno de los tres buenos bordadores brabanzones al servicio del rey Juan, podemos decir que éste no hubo de tardar, al subir al trono (1387-1396), en mandar á Brabante por buenos bordadores, á cuyo efecto había despachado á Juan de Muntrós. Pero hubo de resultar que, una vez aquí los

1) *Archivo de Protocolos de Barcelona*, manual de Honorato Ça Coromina.

dichos bordadores, ó éstos se quejarían de los dibujos que les dieran nuestros pintores ó dibujantes para bordar, ó que, parangonados con los suyos, gustaran éstos más, de donde la necesidad de dibujantes para bordados conforme al gusto flamenco; lo cierto es que el rey Juan envió «a la Varna(?)» por «un pintor llamado Jaco Touno...», por ser en el particular muy apto. Esto consta de la citada carta del rey al Vizconde de Rhodez dirigida, y en la cual le añadía que, de venir, se le darían «semblants profits que donam a cascú dels dits tres brodadors, o en altre manera lo farem tant be satisfer, que sen tindrà per content», es decir, que no se paraba Juan en gastos, con tal de que Jaco Touno pasara á su servicio. De éste, según consta de la segunda carta al dicho Vizconde dirigida, ó sea en la de 16 de marzo siguiente, se dice: «Habem mester un bon pintor perals nostres brodadors, los quals dien que a Paris ne ha un fort apte, apellat Jaco Touno... Mirats en sa obra si es be apte, et specialment que *sapia ben formar et propiament divisar figures de persones, et resemblar fisonomies de cares;* et sin fa, tenits ab ell manera que lhaiam de present... E si per aventura aquest no podets haver, procuratsne un altre, lo pus apte que se puxa, car fort lo havem necessari» [1].

Decir cuánto hemos hecho para averiguar de quién se trata en ese Jaco Touno sería cuento de nunca acabar. Hoy, que están de moda los primitivos franceses, no ha aparecido ese Jaco Touno, ó ese Jaco de París, como también podríamos llamarle, á pesar de su celebridad, como no fuera más que una celebridad para los bordadores brabanzones. De que viniera Jaco Touno no tenemos noticia. Es más: creemos que no vino, y que le sustituiría Nicolás de Bruxelles, *pictor, civis Barchinonae,* quien, á 14 de julio de 1393, firma ápoca de una cantidad asignada en causa pia «ad opus maritandi Montserradam», hija suya; noticia recogida por Puiggarí de un manual del Archivo Municipal de Barcelona, correspondiente á dicho año [2]. Y nos fundamos en creerlo así por corresponder Nicolás de Bruselas á los días de Juan I, y ser, como sus bordadores, un brabanzón, y además porque no

1) Puiggarí: Obra citada, págs. 79 y 80.
2) Idem ídem, pág. 276.

siendo la capital de Brabante un centro artístico á pesar de la antigüedad de sus altolizos, quedaría explicada entre nosotros la presencia de un pintor hijo de Bruselas.

Otros bordadores de Alemania aparecen en estos días del 1390 habitando en Barcelona. Esos *brodatores Dalamania* aparecen llamarse Girart Urieze, Mateo Sevanien y Andrés Viclart, según la copia del documento por Puiggarí[1]; pero los dichos nombres no tienen nada de alemanes: yo me inclino á ver en Mateo de *Sevanien,* esto es, del pueblo de dicho nombre, al Sevenum moderno, pueblo del Limburg, &. Por consiguiente, ó francoflamencos ó flamencos. Como á flamencos brabanzones del rey Juan, fuera de Copi, nos quedan todavía dos por conocer, no creo pecar por exceso diciendo que en los maestros llamados de Alemania por el notario Eximeno no sean de ver los brabanzones reales, y un tercero, que vendría con el Nicolás de Bruselas. Y para que no se extrañe cómo podían ser llamados franceses y flamencos, alemanes, después de recordar que Fazio llama á van Eyck y á Roger de la Pasture, ó sea á van der Weyden, *gálicos,* que ya advirtieron Crowe y Cavalcaselle que en los siglos XIV y XV «los Países Bajos y una parte de las orillas del Rhin son llamados Alemania por los geógrafos de la época»[2]. ¿Ha quedado de esos brabanzones alguna de sus obras? Cierto que sí, dirán aquellos que recuerden el frontal del abad Villalba de San Juan de las Abadesas que en la Exposición *(Catálogo,* núm. 32) se decía costeado en 1396, y que en el *Catálogo del Museo Episcopal de Vich* constaba ser de 1393; pero ya veremos que no era exacto lo escrito. Por consiguiente, no es posible afirmar que saliera de las agujas de los brabanzones del siglo XIV dicho frontal. Entiéndase, empero que lo que niego en redondo es que pudiera ser suyo, el frontal, como obra del siglo XIV, no que no pudiera serlo como del siglo XV.

Ahora, que á los bordadores brabanzones se debiera el auge en que el bordado se presenta entre nosotros, tan pronto en-

1) Idem idem, pág. 278.

2) Crowe y Cavalcaselle: *Les anciens peintres flamands* (París, 1862) tomo I, pág. 141.

tramos en el siglo XV, alcanzando grandes alturas á mediados de este siglo, no creemos que pueda negarse; y que éste sea una razón del estilo del frontal en cuestión, tampoco nos parece mal: lo que nos interesa saber es si se trata de una obra extranjera, como lo sería de haberse bordado en 1393, 1396, ó si de una obra nacional, de haberlo sido después del 1410; y como esta es cuestión que nos interesa en el fondo, de aquí que reivindiquemos desde luego para el arte nacional el frontal del abad Villalba, cualesquiera que sean sus tendencias artísticas.

Propia de los días de Juan I, propia del arte catalán, como labrada en 1394 por el platero Juan Carbonell, de Vich, es la cruz procesional de la Seo de dicha ciudad [1].

Reproducimos esa bella obra de la platería catalana y la detallamos para que se admire su elegante composición y la altura á que había llegado la escultura al martillo. Obra de esta clase lo son todas las figuras de gran relieve, de bulto, y el Cristo, de admirables proporciones; obra, por su factura, digna de afamado cincel. La cabeza de la imagen, tan expresiva como enérgica en su modelado, indica una mano segura, y esta mano, estilista ya en dicha cabeza, nos sorprende grandemente al verla tratar con una sencillez grandiosa las imágenes de los dos ladrones, que excluyen toda rudeza á pesar de la supresión del detalle y de la naturaleza del procedimiento artístico. En estas figuras, como en las de la Virgen y San Juan del anverso, y en las del reverso, notaremos vacilaciones y diferencias notables. El anverso es superior al reverso. Tal vez éste se considerara secundario, como litúrgicamente lo es, y sobre todo son el Cristo y los dos ladrones lo que es de admirar.

Reproducimos en mayor detalle, para que pueda apreciarse, el esmalte del centro de la cruz, en el cual se representó la Cena. Pocos son los esmaltes catalanes conocidos, y por su composición tal vez el de esa cruz resulte ser uno de los más importantes. Claro está que por ese esmalte no es de juzgar del estado de la pintura catalana de los días de Juan I: ésta la reco-

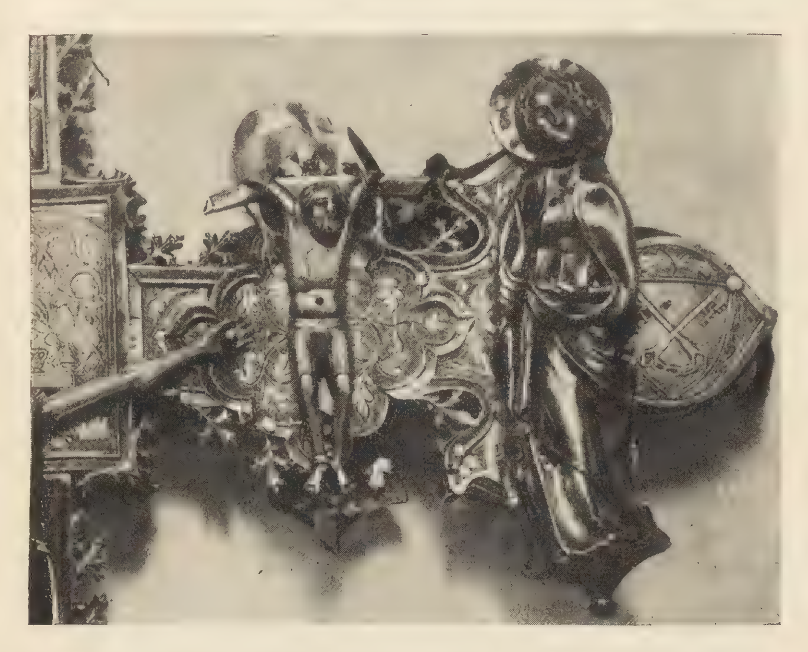
---

1) Gudiol y Cunill: *Nocions de Arqueologia sagrada catalana* (Vich, 1902), página 472.



Cruz procesional de la Catedral de Vich
Juan Carbonell (año 1394)

noceremos en las realmente grandes obras de Luis Borrassá, que atraviesa el siglo para subir con él á las mayores alturas en su primer cuarto, que como pintor de Juan I, de Martín y de Fernando I, de esos tres reinados tan interesantes, tan dramáticos, tan trascendentales para la nación catalana, debe contar Bo-



Detalle de la cruz procesional de la Catedral de Vich

rrassá, pues le supone la edad hombre con fuerzas suficientes para su empeñado y glorioso trabajo, ya que consta viudo en 1390.

Tenemos, pues, en la cruz procesional de Vich, un buen compendio de las bellas artes catalanas al espirar el siglo XIV, y una muestra de su difusión, de la importancia que hemos de conceder á esos centros artísticos que hoy llamaríamos secundarios, y aun con menosprecio rurales, en los cuales vemos aparecer entre los Cuatrocentistas pintores á quienes se habrá de conceder que pudieran hacer por el ejemplo, en la pintura, lo que Carbonell hacía en la orfebrería.

Del arte del siglo XIV en sus postrimerías veremos no menos hermosos ejemplos en las manifestaciones artísticas de los principios del siglo XV en la misma platería: Vich nos dará una gallarda



Esmalte de la cruz procesional de la Catedral de Vich

muestra de la altura á que había llegado la platería barcelonesa, porque va de suyo que con el año 1400 no principian hombres nuevos, sino aquellos, que estos sólo notaremos, que, desenvolviendo progresivamente los conocimientos adquiridos, evolucionan para más altas regiones, hasta conseguir aquella en que el arte puede desenvolverse con toda libertad.

CAPÍTULO II

MARTÍN Y LAS BELLAS ARTES CATALANAS

FOMENTO DE LAS ARTES PLÁSTICAS CATALANAS Á LA ENTRADA DEL SIGLO XV

Merecían Juan I y Violante de Bar el honor de presidir el siglo de los Cuatrocentistas; pero la dinastía barcelonesa iba á desaparecer, sino de una manera trágica, no por esto de una manera menos dolorosa, que no es menos triste ver como la lluvia y el viento desolan una rosalera, de lo que lo es ver como caen unos tras otros, en la flor de la vida, príncipes que parecían por sus cualidades deber continuar, como sus antecesores, con honor y gloria el progresivo desenvolvimiento de la nación catalana.

Por qué el impulso que le dieron sus últimos representantes fracasó, no es cosa de este libro: en éste sólo es de decir que las artes plásticas, obedeciéndolos, llegaron hasta donde no habían llegado todavía, haciendo de Barcelona, en el siglo XV, lo que fueron Toledo, Sevilla y Madrid en los siglos XVI y XVII.

Fallecía en 19 de mayo de 1396 el rey Juan, sucediéndole su hermano Martín, á la sazón en Sicilia, á donde había pasado en febrero de 1392 para reponer en el trono á su hijo, desposeído por un grupo de magnates aragoneses y sicilianos.

Más de cuatro años, pues, llevaba Martín en Sicilia al recibir la noticia del fallecimiento de su hermano y su proclamación, y aun tardó un año más antes no tomó posesión de la herencia real, pues no hizo su entrada en Barcelona hasta 27 de mayo

de 1397. De Sicilia se había hecho, sin embargo, á la vela para Cerdeña en 13 de diciembre de 1396, de donde pasó á Córcega, y, puestas en orden sus cosas en dichas islas, salió para Marsella, marchando luego á Avinyó para abocarse con su pariente el papa aragonés Benedicto XIII. Su estancia en Avinyó duró del 31 de marzo al 11 de mayo.

Ausente Martín de Aragón durante los años de mayor auge de Juan I, en contacto inminente con Italia, y en Sicilia recibiendo á diario sus emanaciones, es evidente que Martín y los que con él regresaron de Sicilia después de tan larga ausencia de la patria, traían un sentido artístico muy otro que el desarrollado en Aragón por los reyes Juan y Violante; y como desde luego Martín tuvo que hacer frente á Francia, empeñada en expulsar aún por la fuerza á Benedicto XIII de Avinyó para restaurar la unidad de la Iglesia, lo francés, lo francoflamenco no podía ni merecer ni en caso ganarse las simpatías del nuevo rey de Aragón, en quien son de reconocer las mismas buenas disposiciones de su hermano para el fomento de las letras y de las artes. Pruébalo la instauración de los Juegos Florales, sus discursos en las Cortes, su biblioteca y colecciones.

Encontrándonos, pues, con un nuevo amigo y protector de las Bellas Artes, cuando vemos al rey Martín enviar al obispo y Cabildo de Barcelona una *Veronica de nostra dona Sancta Maria,* per «esser molt propi per decorar et ennoblir la festa et solemnitat» de la Concepción, como se lee en la carta de remisión publicada por el archivero Sr. Mas, presbítero [1], hemos de entender que todas sus preferencias en pintura estarían por el estilo de la tabla regalada al Cabildo de dicha Catedral.

Hízose el regalo desde Valencia, á 27 de noviembre de 1403. Dice el rey que envía la *Verónica,* «la qual nos avem açí», y de lo que se trata es del envío de uno de los altares portátiles del rey, de una *Verónica* de su particular devoción, circunstancia que se ha de tener presente, pues al desprenderse de una imagen de su preferencia se ha de entender que lo hacía seguro de que su regalo se había de reputar en Barcelona como un regalo regio.

1) *Ilustració Catalana* (Barcelona, 1904), pág. 822.

Suponer si podía ser obra de un pintor catalán la *Veronica,* por fortuna conservada en el Archivo de la Catedral de Barcelona, sería un exceso de patriotismo catalán. Suponerla valenciana, cuando el rey al mencionarla dice sólo «que la tiene allí»,



VERÓNICA DE NOSTRA DONA SANTA MARIA
Regalada por el rey Martín á la Catedral de Barcelona en 1403

es decir, en Valencia, en donde él se encuentra, nos parece aventurado, no porque á la sazón no hubiese en Valencia pintores de nota, que habían de serlo Antonio Pérez, á quien conocemos gracias al señor Barón de Alcahali, pintando en 1404, 1417 y 1420 retablos para particulares, y en 1416 pintando el de la iglesia parroquial de Gandía, y en 1420 el de Jerica; y á un

Pedro Nicolau, pintando en 1408 los retablos de Sarrión y Teruel; sino porque entendemos: primero, que, de haber sido una obra valenciana, hubiera empleado otro lenguaje el rey Martí para designarla; segundo, porque no hubiera querido herir la susceptibilidad de Barcelona mandándole una muestra de la pintura valenciana; tercero y principalmente, porque la técnica no es la que conocemos como propia de nuestro país, porque el suave y tenue modelado de la cabeza por medio de delicadas medias tintas nos aleja del procedimiento del fresco que aun vemos reinando en las obras de Luis Borrassá. La composición es sobrado graciosa, sobrado correcta por lo que conocemos de nuestro tiempo, tanto que no nos será posible presentar como nuestro nada que se le parezca dentro de los primeros años del siglo XV: todo esto, pues, la constituye, á nuestros ojos, una obra italiana. Trajérala de Sicilia ó de Avinyó, proceda de aquella escuela de Siena, ilustrada en Nápoles y en Avinyó por Simón Martini y sus discípulos, lo indudable para nosotros es que el rey de Aragón no la ofrecía á Barcelona sino por estar cierto de que le enviaba una obra maestra de la pintura de su tiempo.

Si nos empeñáramos en buscar ahora parecidos á la *Verónica,* no andaríamos desacertados al señalarlos, por ejemplo, en las Vírgenes de los retablos de Luis Borrassá; pero estas semejanzas no servirían ciertamente para su filiación dentro de la escuela catalana, sino como ejemplo de la influencia que hubo de ejercer en el desenvolvimiento de la misma el regio regalo, cuando en realidad de verdad podría sólo tratarse de la filiación de la escuela catalana, y de esto diremos más adelante.

Debe, en conclusión perentoria, este ejemplo vivo, convencernos de que por Martín y sus magnates, venidos de Sicilia, se hubieron de introducir gustos artísticos, tendencias contrarias, no en espíritu, sino en la forma, á las que habían triunfado indudablemente bajo la protección de Juan y de Violante de Bar. Y no podríamos dudar de ello si pudiéramos decir que la obra maravillosa de la aguja del florentino Geri Lapi estaba ya en Cataluña en los primeros años del siglo XV.

Aparece, no sabemos cuándo, ese frontal en Manresa, en donde le vió Street, y lo que éste escribió publicólo ya el señor



FRONTAL DE LA BASÍLICA DE MANRESA
GERI LAPI, florentino (siglo XV)

Torres Argullol en su *Monografía de Nuestra Señora de la Aurora, Seo de Manresa* [1].

Dijo el arquitecto inglés: «Entre un número de frontales de altar, ni mejores ni peores que los que se ven comúnmente, hay uno en la Seo de Manresa que, aun después de haber visto

1) *Asociación de Arquitectos de Cataluña,* Anuario para 1899 (Barcelona, 1899).

infinitos bordados de todas partes de Europa, lo considero con seguridad como el mejor de su clase y época.

»Tiene 10 pies de largo, por 2 pies, 2 3/4 pulgadas de altura, dividido en tres compartimientos á lo ancho, habiendo en el centro la Crucificación, y en los lados (divididos en nueve divisiones cada uno) los asuntos de la vida de Nuestro Señor. Los asuntos son como sigue: 1.° *Casamiento de la Santísima Virgen.*—2.° *La Anunciación.*—3.° *La Salutación.*—4.° *La Natividad.*—5.° *La Adoración de los Magos.*—6.° *La huída á Egipto.*—7.° *La presentación en el templo.*—8.° *La discusión con los Doctores.*—9.° *Los mercaderes arrojados del templo.*—10. *La Crucificación.*—11. *La entrada en Jerusalén.*—12. *La última cena.*—13. *La agonía en el huerto.*—14. *La traición.*—15. *Nuestro Señor ante Pilatos.*—16. *Los azotes.*—17. *Nuestro Señor llevando la Cruz.*—18. *La Resurrección.*—19. *El descenso al infierno.* Los asuntos empiezan en la punta superior izquierda y siguen de izquierda á derecha; los asuntos 1.° al 9.° están en la parte izquierda, y el 11 hasta el 19, á la derecha de la Crucificación. Una inscripción en la parte baja del frontal indica el nombre del artista al cual es debido este gran trabajo. Dice en letras mayúsculas lombardas: *Geri : lapi : rachamatore : me fecit : in Florencia.*

»El trabajo está todo hecho de fino lienzo doblado. Las caras, manos y muchas otras partes, por ejemplo la albañilería del muro, están dibujadas con tinta morena en el lienzo, y muy delicadamente sombreadas.

»El uso de la tinta en las caras es muy común en los antiguos trabajos de bordado, pero nunca había visto una labor tan exquisitamente acabada, con todo el arte cabal de lienzo pictórico. Las caras están llenas de belleza y expresión, y tienen mucho del tierno sentimiento religioso que se admira en las obras de Fra Angélico. El dibujo es de todo punto correcto. Los caballos, pintados como los de Benozzo Gozzoli, y los hombres, vestidos á la usanza florentina de principios del siglo XV. Los asuntos están llenos de complicación; la Crucificación es el núcleo culminante de todo el asunto, en el cual resaltan y se distinguen sin confusiones los dos ladrones y las demás figuras que acudieron y presenciaron la sacrosanta tragedia.



Cuadro central del frontal de Geri Lapi

»La obra es maravillosamente delicada, tanto que, pasando la mano por encima, no se puede apreciar cuándo empieza ni cuándo acaba la pintura. Los colores son, en general, muy frescos y hermosos, pero los fondos dorados, que están muy ligeramente bordados, pierden su intensidad. Hay orlas alrededor de todos los asuntos.»

Dentro del supuesto, pues, de que la obra de Geri Lapi sea contemporánea de la de los brabanzones que bordaron el frontal de San Juan de las Abadesas, no puede dudarse que á uno y otro acudirían, según sus inclinaciones, los pintores catalanes, para estudiar la estética y la técnica de los que habían de ser llamados los Cuatrocentistas y hoy los Primitivos. Pero si no podemos asegurar que á fines del siglo XIV ó primeros del XV tuviéramos ya en Cataluña la obra de Geri Lapi, podemos estar ciertos que de Italia, de Sicilia, de Cerdeña, Martín y sus magnates hubieron de traer bordados que lo suplieran en cuanto á dar á conocer los orígenes de la famosa escuela florentina.

¿Exageramos la trascendencia de la tapicería y del bordado en la difusión de las nuevas modalidades de la pintura? ¿No es exacta la misión docente que atribuimos á uno y á otro arte?

Woltmann, que no conoció la obra de Geri Lapi, estima como la obra caudal del bordado el frontal borgoñón del tiempo de Felipe *el Bueno,* el señor de Van Eyck, y dice que «las duraderas y magníficas obras del arte textil de los bordados y del tejido no eran ciertamente reproducciones de las obras de los pintores, sino labradas de conformidad con sus dibujos, siendo á menudo no sólo un triunfo de la técnica, sino también obras pictóricas de importancia» [1].

Nada más añadiremos ahora á lo dicho por Woltmann, ya que al tratar del *caso* de Dalmau volveremos sobre la cuestión de la acción docente de la tapicería y del bordado en la pintura; y como en este fomento pudieron tomar parte nuestros bordadores

1) *Dauerhafter und praechtiger waren die Arbeiten der textilen Kunst, der Stickerei und Weberei, die freilich nicht von den Malernselbst hergestellet, wohl aber nach ihren Zeichnungen gearbeitet wurden und oft nicht nur ein Triumph der Technick waren, sondern auch malerische Erfindungen von Bedeutung wiedergaben.* — WOLTMANN: *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1882), tomo II, pág. 59.

naturales, no son de callar los nombres de los vecinos de Barcelona Rubí, Baruta, Casaldara, bordadores en oro, lo mismo que Mateo de Torres, bordador de la casa real, conocido por Puiggarí para los años 1392 al 1397. Si estos bordadores no se formaron bajo la influencia de los brabanzones traídos por Juan I y bajo los modelos italianos, su arte hubo, sin duda, de verse emulado por obras cuya superioridad se deduce del hecho mismo de haberse traído aquí gente extranjera para suplir nuestra deficiencia. Pero, aun ésta confesada, hemos de tener por cierto, porque nuestras artes del siglo XIII y XIV nos acreditan, que si pudimos recibir las influencias de centros artísticos más poderosos que el nuestro, no por esto acreditando su historia consiguieron esas influencias sacar de su carril á nuestras artes, porque entramos en la nueva estética no de un salto, sino evolucionando, como lo hicieron flamencos é italianos; que Luis Borrassá será tan catalán al inaugurar el siglo de los Cuatrocentistas, esto es, antes de Massolino, Massaccio y los Van Eyck, como catalán queda siendo dentro de la pintura catalana al completarse su entera evolución, por ser cabeza de la escuela.

Pero ¿es que pretendemos con lo dicho oponer Martín á Juan I, hacer al primero representante de las tendencias italianas y al segundo de las flamencas? No. Juan I nos ha resultado de hecho, por la influencia de su esposa, un hombre aficionado al arte del Norte. Martín, de hecho, por su larga permanencia en el sud de Italia, se nos impone como italiano. ¿Lo era? ¿No sintió por el arte del Norte simpatías? A esto sólo podemos contestar que, dando como damos á la acción de la tapicería la difusión del arte del Norte tanta importancia, y á la de los principios que lo informan, podemos para Martín decir algo más de lo que hemos dicho para Juan I sobre su gusto por los tapices. Poseemos de Martín el inventario de sus bienes muebles, y en éste, después de la enumeración de una larga serie de alfombras, *draps de peus,* aparecen: «I. drap de ras on es la *Istoria del Sepulcre* com stà mort e con embolquen en .I. drap en lo moviment, e al cap del drap stan dues ymages, la .I. de Sent Johan, e laltre de Sent Pere, e laltre cap Sant Christofol qui te Jesu Christ al coll. Item .I. drap de ras en que es la *Storie de Moysès,* apellat *Mata*

cabosters, molt larch. Item .I. drap de ras apellat *Istorie de Sent Johan,* ab faxes de drap vert. Item .I. altro drap de ras de la *Istorie del Emperador* de diverses obres de diversos colors, de larch de VII canes e mige. Item .I. altro drap de ras en que es la *ymatge de Sent Jordi,* e en mig del drap stà figurada la Verge Maria ab son fil al bras, e te la .I. cap Sent Johan a la part dreta e Sancta Caterina a la part squerre. Item .I. drap de ras vell, apellat *de les barques,* en que ha diverses figures ab les faxes verdes. Item .I. drap de ras al mig del qual es *lo Crucifix,* e de .I. part les Maries e de la altre part Sent Johan ab .I. multitud de Juheus, ab los .IIII. evangelistes, ço es, .I. a cascun cantó. Item .I. altre drap de ras apellat *Saladí e los XII pars de França.* Item dos draps de ras grans on es la *Istorie de Sent Anthoni,* de diverses figures e colors. Item .I. altro drap de ras gran on son les *figures de molts Reys e al mig la potestat de Jhesu Christ»* [1].

¿Cómo dudar, después de conocerse esta tan interesante lista de tapices, de que á Martín no podía serle antipático el arte flamenco? Y ¿cómo dudar, por los asuntos tratados en dichos tapices, por sus dimensiones, que si no eran todos modelos para nuestros bordadores y pintores, habían de ser para unos y otros, y en especial para los últimos, ejemplos de un nuevo arte en vías de formación, de un arte nuevo, expansivo y libre aun dentro de los respetos que á la tradición guardaban los tapiceros por el tiempo de que hablamos?

Si no era campo neutral Cataluña para una y otra tendencia artística, era campo abierto á sus influencias; y hasta qué punto se dejó influir el arte nacional, esto hemos de verlo desde luego.

1) Archivo de la Corona de Aragón: *Registro 2.326,* fols. 123 v., 124 y 126.

CAPÍTULO III

DEL ARTE CATALÁN

Llaman los italianos á sus gloriosos pintores del siglo XV *Cuatrocentistas,* y, como padres y maestros de los estupendos pintores del siglo XVI, pondéranlos con los más grandes elogios; y si, á imitación suya, no se ha hecho lo mismo en otros países, es porque donde pudieron ponerse y oponerse á los grandes cuatrocentistas italianos otros coetáneos no menos dignos de alabanza y estima, otros no menos influyentes que ellos en el progreso de la pintura, es porque tienen un nombre propio: se llaman los *pintores flamencos.*

Teniendo todas las naciones artísticas sus Cuatrocentistas, esto es, sus maestros pintores precursores de los grandes maestros del siglo XVI, todas pueden y deben estudiar sus Cuatrocentistas, porque sólo así podrán explicar luego lógicamente el gran auge que en el siglo de Rafael toma la pintura. Si nosotros les llamáramos retableros ó góticos, nada diríamos con darles este nombre, pues pecaríamos por extensión, y además no se comprendería que nuestro estudio se dedica al período fecundo para el arte representado en todos los países artísticos por sus Cuatrocentistas. Conocer y dar á conocer á nuestros artistas contemporáneos de Masolino, Masaccio, de Fiesole, Lippi, Botticelli, Bellini... Vinci; de los van Eyck, Christus, van der Weyden, Bouts, Memling, Lochner, Schongauer, Zeitblom... es hacer una doble obra artística y patriótica: es completar la histo-

ria artística del siglo XV, es devolver á la nación catalana sus hijos ilustres condenados al olvido por nuestra desidia.

Afirmamos nuestra escuela *a priori* por la sencillísima razón de que logramos afirmar nuestra personalidad política. Si una nación tiene por características exteriores una vida y ciencia propias, una historia propia, una lengua propia, por consiguiente, usos y costumbres propios, ¿no ha de tener un arte propio? Si ha existido una nación catalana, ¿habrá existido con todos sus propios caracteres y atributos menos con el artístico?

No, ciertamente. Los extranjeros que han tenido ocasión de estudiarnos como artistas y han podido ver impresos sus estudios, satisfacción rara vez concedida á los que entre nosotros sentimos afición por las artes nuestras, han notado las características catalanas en el arte que en las artes plásticas es madre de todas, en la arquitectura, que impone condiciones á la pintura y escultura, pues antes que éstas dos se emancipen de ella y existan independientes, por siglos han tenido que sujetarse á las leyes geométricas y mecánicas que aquélla rigen.

Muy traído y llevado ha sido un texto de Street sobre la arquitectura gótica ú ojival catalana en prueba de nuestra originalidad, el cual reproduciremos textualmente, por cuanto *ad longum* no lo hemos visto nunca citado [1], y por sacársele puntas que no consiente.

«La arquitectura de Cataluña — dice — ofrece numerosas particularidades, y en los siglos XIV y XV, cuando las más de las grandes construcciones de Barcelona fueron erigidas, eran tan

---

1) «The architecture of Cataluña had many peculiarities, and in the fourteenth and fifteenth centuries, when most of the great buildings of Barcelona were being erected, they were so marked as to justify me, I think, in calling the sytle as completely and exclusively national or provincial, as, to take a contemporary English example, was our own Norfolk middle-pointed. The examination of them will, therefore, have much more value and interest than that of even grander buildings erected in a style transplanted from another country, such as we see at Burgos and Toledo; and beside this, there was one great problem which I may venture to say that the Catalan architects satisfactorily solved — the erection of churches of enormous and almost unequalled internal width — which is just that which seems to be looming before us as the work which we English architects must ere long grapple with, if we wish to serve the cause of the Church thoroughly in our great towns.» — STREET: *Some account of gothic Architecture in Spain* (Londres, 1869), pág. 291.

notorias que pienso que me justifican al considerar su estilo completo y enteramente nacional ó provincial, como, tomando un ejemplo contemporáneo inglés, lo era nuestro propio medio punto de Norfolk. Es por esto que el examen del mismo tiene mucho más valor é interés que el de aquellas grandes construcciones erigidas en un estilo trasplantado de otro país, como vemos en Burgos y Toledo. Amén de esto, me aventuro á decir que los arquitectos catalanes resolvieron satisfactoriamente un gran problema, — la erección de iglesias de enorme y de casi no igualada interna extensión, — el cual me parece justo presentar á la consideración de nuestros arquitectos ingleses, como deseemos servir por entero la causa de la Iglesia en nuestras grandes ciudades.»

Como se ve, vale este texto para probar que á los ojos del arquitecto inglés nuestra arquitectura ojival se distingue por completo de la castellana y de nuestra vecina Francia, madre del arte ojival; pero Street olvida en su libro la especificación de estas muchas particularidades de nuestro arte ojival, y sólo ora al hablar de Tarragona nos ve inclinados á Italia, ó al hablar de Manresa nos ve allí más próximos de la arquitectura góticoalemana que de la francesa, con lo cual probaría que nuestra originalidad no es intrínseca, sustantiva, sustancial, sino causada por influencias legítimas de los grandes centros artísticos de la Edad Media ojival, con los cuales tuvimos, á más de las relaciones de vecindad, relaciones comerciales, literarias y políticas. Street no ha dicho, pues, todo lo que á nosotros interesa para conceder exactitud en sus juicios; y como el arquitecto inglés, para nuestro fin, no tiene tampoco toda la autoridad, la que en realidad de verdad tienen todos los que, siendo tan peritos como él en arquitectura, son, además, teutones, acudiremos á éstos, pero no sin decir ciertamente que lo dicho por Street basta para probar lo que con su cita queríamos probar, esto es, nuestra personalidad artística, como dando el suplemento que nos faltaba para nuestra unidad nacional; y que á él debe achacarse la responsabilidad de lo que dijo el Sr. Casellas, generalizando, en los siguientes términos:

«No: la pintura catalana no podía proceder de Italia, donde la evolución ojivalesca no tuvo arraigo alguno y pasó

casi desapercibida... No: nuestros artistas fueron teutones...» [1]

«L'orientació que devia pendre la pintura catalana havia d'esser forçosament la del Nord, ja que nostra arquitectura ojival no permetia altra cosa» [2].

No dice el Sr. Casellas, como pudiera creerse de nuestras citas, que nuestra arquitectura ojival sea teutónica: lo que dice es que somos góticos como los teutones; y como los italianos no lo son, y la pintura gótica está condicionada por la arquitectura, no puede ser que de Italia proceda nuestra pintura. Cierto que dice más de una vez que somos *teutones;* pero esto, como ya veremos, no lo saca de las influencias de nuestra arquitectura; y si esto resulta confuso y contradictorio á nuestro entender, es sólo por haberse hecho uso de una palabra que dice más de lo que se quiere significar; pues, como dice muy bien dicho señor en el artículo que hemos citado: «Veritat es que rebem de França l'arquitectura gòtica, però la transformem desseguida tant radicalment, la transfigurem ab tanta realitat, etc.», que el resultado no es otro que el crear el gótico catalán; de suerte que con la misma exactitud con que nos llama teutones, nos hubiera podido el Sr. Casellas llamar franceses.

Es, pues, de esta nuestra facultad de adaptación, la cual implica siempre originalidad, de la que hablan propios y extraños, sin particularizar, y entre ellos es de notar lo que dice un teutón en un libro que aun hoy está en uso para que aprendan historia de la arquitectura todos los arquitectos de entrambos mundos.

Introducen la arquitectura gótica en el sud de Italia los angevinos, dice la primera autoridad en estos estudios, Schaase[3], y los angevinos dicho se está que no podían introducir en Italia más arquitectura que la francesa, por ser ellos franceses y francesa

---

1) *Estado de la cultura española, y particularmente la catalana, en el siglo XV.* Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés. IV Conferencia. *La pintura gótica catalana en el siglo XV,* por D. R. Casellas, pág. 194 (Barcelona, 1893).

2) *La Veu de Catalunya. Exposició d'Art Antich. Pintura gòtica catalana.* III (23 octubre 1902).

3) Schaase: *Geschichte der bildenden künsten in Mittel-alter,* tomo V (Dusseldorf 1872).

de origen, no de incipiente origen, sino de orígenes originarios del goticismo europeo; y esto no lo ha dicho y probado sólo Viollet-le-Duc: lo ha dicho y repetido el propio Schaase, á quien no se le subieron á la cabeza los humos de las victorias de 1870-71 (como á muchos escritores alemanes), y esto escribiendo en 1872, y en los siguientes términos: «El resultado de todos estos elementos — que determinan su aparición — es el estilo gótico en su primitiva figura, formado en Francia» [1].

Cuando nosotros llegamos al sud de Italia para arrojar de ella, guiados por Pedro *el Grande*, en 1285, á los angevinos, la arquitectura gótica, en todas partes donde se había introducido, estaba en el primer período de su formación.

Graves y tremendos conflictos se originaron entre angevinos y catalanes, pues como catalanes, y aun como barceloneses, y no como aragoneses, éramos conocidos por las naciones mediterráneas, y en grande apuro nos puso el rey de Francia, como es bien sabido; pero, favorecidos por la suerte, salimos no sólo incólumes, sino engrandecidos y unidos ya para siglos con el sud de Italia, que debíamos conservar con variaciones políticas hasta el definitivo establecimiento en España de la dinastía de Borbón. De cara á Italia estábamos; nuestros soberanos eran en parte los suyos, y viceversa. Por esto el Dante nos maltrata más de una vez cuando no los servimos.

Si ya por este tiempo de que hablamos Italia, con sus Giotto y Cimabue en la pintura, y sus Pisa en la escultura, revolucionaban las artes, ¿no fuera maravilla que no ejercieran sus arquitectos en sus afines la misma influencia que ejercieron en ellos sus pintores y escultores?

Hable ahora aquel otro teutón cuya *Historia de la Arquitectura* se encuentra en manos de todos los arquitectos de entrambos mundos. Y ¿qué dice Luebcke? «Ya en el tiempo románico distinguíase Cataluña de Castilla y de las demás regiones hispánicas por las magníficas proporciones de sus espaciosas iglesias, expresión de un temprano desenvolvimiento, de una libre constitu-

---

1) Obra citada, tomo II. *Des resultat aller dieser elemente ist der gotische styl in seiner primitiven in Frankreich ausgebildenten Gestalt,* pág. 30.

ción y de las relaciones comerciales de su rica y poderosa burguesía.

»Si esta manifestación artística nacional alcanzaba ahora en la construcción gótica su más alta expresión ó punto en la Catedral de Barcelona, quizás su más noble creación artística, *animada por parecidas tendencias á las de los países vecinos de Italia»* [1], y la Catedral de Barcelona, esta *noble creación*, es obra de nuestros artistas del siglo XIV, y los teutones y los ingleses reconocen nuestra originalidad como la resultante artística de nuestra originalidad política nacional, no hemos de ser nosotros los que la repudiemos ni los que caigamos en la inconsciencia de admitir que los que supimos crearnos una arquitectura catalana fuéramos incapaces de crearnos una pintura catalana.

Fuimos un grande estado europeo en el siglo XIV; en este siglo de la crisis suprema de la lucha entre el sacerdocio y el imperio, en la que naufragó Pedro II y estuvo á punto de naufragar Pedro III, su nieto, la cual no se resolvió sin contar con Jaime II, interviniendo poderosamente todavía en el epílogo Pedro IV y Juan I. Como interventores unimos nuestros intereses á los intereses de otros pueblos, y nuestros soberanos dieron reinas á los principales estados de Europa; y fué una Violante de Aragón la que arrancó á Francia de manos de los ingleses, conservando un rey, y con él la posibilidad de la reconstrucción monárquica nacional francesa, pues si no inspiró, dió medios á Juana de Arco para cumplir su misión [2]. Violante había casado en 1.° de diciembre de 1400 con Luis II, hermano del rey de Francia, rey de Sicilia, duque de Anjou, conde de Provenza, y en 16 de enero de 1409 daba á luz en Anjou al famoso rey René. Todos estos nombres nos llevan de la mano al encuentro de aquellos poderosos y magníficos duques de Borgoña, á quienes tuvo que ceder

---

1) «*Dieser Richtung erreicht nun, begünstigt durch das gothische Constructionsprinzip und angeregt* durch aehnliche Bestrebungen in den benachbarten Laendern Italiens *ihren Hochenpunkt und in der Kathedrale von Barcelona vielleicht ihre edelste Schoephung.*» — Luebcke: *Geschichte der Architektur*, tomo I (Leipzig, 1875), pág. 647.

2) «Ella, Violante de Aragón, hija de Juan I, debía formar al rey René y María de Anjou. Ella debía también criar un delfín proscrito, abandonado de los suyos, y conservar á Francia desmembrada la última esperanza de una monarquía constitucional.» — Lecoy de la Marche: *Le Roi René* (París, 1875), tomo I, página 26.

Renato de Anjou la parte de Flandes que lo era de sus estados patrimoniales, y delante de aquel Felipe *el Bueno, le Bon,* que tal vez hubiera enviado á van Eyck á Barcelona, en lugar de enviarlo á Lisboa, si el rey Alfonso V hubiese querido darle por esposa á la urgellense Isabel de Aragón. ¡Cuán lejos estamos, pues, del todo teutónico! ¡Cómo se nos aparecen ya en toda su magnificencia las brillantísimas y artísticas cortes de Nápoles y de Provenza, del rey Alfonso y del rey René, á quien se debía proclamar un día rey de Aragón y conde de Barcelona!

Basta de historia: ¿á quién es desconocida la historia de Cataluña? D. Enrique Bouchot pone al frente de su libro *Les primitifs français* (París, 1904) unas palabras de Jorge Clemenceau, que hacemos igualmente nuestras, á propósito de *Los primitivos franceses: «Que chaque peuple se développe suivant la loi de son esprit... les chemins son divers. Nous avons une trop longue histoire de* CATALOGNE *pour être autre chose que des* CATALANS».

Establecida nuestra personalidad artística por razón de nuestra personalidad histórica y de nuestra originalidad en arquitectura, la *alma mater* de las artes plásticas, no porque fuera necesario para convencer á los extranjeros, que nos han reconocido dicha personalidad tan pronto se han puesto en contacto con nosotros, sino para convencer á muchos de los nuestros, tan fatalmente predispuestos á olvidarse en todo de sí mismos, si no es ahora cuestión de reseñar la historia de nuestra arquitectura en el siglo XIV, pues bastará recordar la Catedral de Barcelona y el Monasterio de Poblet, es de mencionar la fachada de las Casas Consistoriales de Barcelona y el palacio del rey Martín en Poblet, obras notables por su sencillez, por sus elegantes formas, por esa justa proporción y medida que parece caracterizar nuestra entera obra artística.

Lujo y esplendidez no son de notar en las obras citadas. El palacio del rey Martín no lo terminó éste ni sus sucesores. Emprendido con empuje y pretensiones suntuosas, tal vez se abandonó desde luego, considerando un despilfarro la continuación de tal obra dentro de un monasterio, cuando palacio alguno parecido tenía la Corona ni en Barcelona, ni en Zaragoza, ni en Valencia; pero indica siempre lo que hizo el gusto de la dinastía nacional



Fachada gótica de la casa municipal de Barcelona
(Año 1400)

por las bellas artes, por el arte monumental, que á esta inclinación, sin duda, se debió el auxilio pecuniario del propio Pedro IV para que Barcelona tuviera su casa comunal, esa casa comunal cuya obra de cantería quedaba terminada al terminar el siglo XIV. La contrata para la labra de su puerta principal se firmó en 3 de septiembre de 1395 con *el picapedrero Arnaldo Bergues*[1]. Pero la obra de la puerta no implica la de la portada, esto es, su decoración escultural.

Un gran nombre aparece con el primer año del cuatrocentismo escultórico: ese nombre es el del escultor Jordi Johan, que entiendo inseparable del de Pere Johan. Jordi se encarga de esculpir los tres escudos que decoran la puerta y el medio ángel de su remate[2], y al dársele un á cuenta en 26 de septiembre de 1400 dícese que se hace por los trabajos «en sculpir e emprentar en una gran losa o pera la senyal reyal ab belles fullatges e entretallements, lo qual senyal los dits Concellers volien fer posar sobre e en lo portal que en los dies del kalendar desús scrit per ordinació del Concell era fet en la casa del Concell, per lo qual portal devia hom entrar e exir en e de la dita casa, e per satisfacció encara o salari demprenptar en .II. altres pedres o loses dos senyals daquesta Ciutat ab fullatges e entretallaments, los quals dos senyals daquesta Ciutat los dits Consallers volien fer posar als lats del dit senyal reyal, .I. poch pus baix en lo dit portal».

Jordi Johan cobraba también, en 5 de agosto de 1400, el importe de «mig cors de Angell que sculpí en lo entaulament en que devia seure la dita pedra ab lo dit elm o timbre del senyor Rey sobre lo dit portal»[3]. Ahora bien: el Concejo de Ciento, en sesión del día 25 de abril de 1400, acepta el ofrecimiento que hace un ciudadano de Barcelona, que quiere conservar el incógnito, de una estatua de San Rafael, á condición de que se ponga en la fachada de la Casa Consistorial, «en la part de fòra, ço es, sobre lo senyal reyal»[4]. ¿Entre el ángel de medio cuerpo y el

1) Archivo Municipal de Barcelona, *Clavario,* Manual de 1395-1401, fol. 132.
2) Idem ídem, 26 de febrero de 1400, fol. 176.
3) Idem ídem, fol. 176.
4) Idem ídem: *Llibre de Deliberacions de 1399-1412,* fol. 16.

ángel de cuerpo entero no estaría de por medio Jordi Johan? Cierto que dos cinceles pudieron emplearse en la decoración escultórica de nuestra casa municipal, pero yo no veo por qué no se ha de hacer honor al maestro Jordi Johan de la hermosa estatua del ángel San Rafael. Y advertiremos, para que no se rechace la atribución de plano, alegando las modestas obras de las cuales consta encargado, que para mí el Jordi Johan no es otro que el «maestre Jordi, maestre de images», autor del sepulcro de la infanta Juana, condesa de Ampurias, cuyo proyecto aprobaba el rey Pedro IV en 4 de abril de 1386[1]. Con esto no se pondrá en duda de que el maestro Jordi Johan podía serlo del ángel San Rafael de la casa comunal barcelonesa.

Vemos en Jordi Johan un posible hermano del escultor y arquitecto Pere Johan. «Por documento del archivo del Cabildo de Tarragona, que copió y extractó en el siglo XVIII el canónigo secretario D. Carlos González de Posada, consta que la labra del primero y segundo cuerpo» — del altar mayor de la Catedral de Tarragona — «se debe al escultor Pedro Juan de Vallfogona, hijo del maestro aparejador de la Catedral D. Bernardo»[2].

De los documentos recogidos por Posada resulta que en 1425 cobró un á cuenta por su trabajo, cobrando otro en 15 de diciembre de 1436. Pedro Johan fué uno de los once arquitectos llamados por el Cabildo de Gerona en 1416 para informar sobre si había ó no inconveniente en fabricar la bóveda de la única nave de que consta la Catedral de Gerona, y Pedro de Vallfogona, *lapiscida et magister fabricæ ecclesiæ Terraconensis,* dijo que no había inconveniente. Y detrás de él dijo y declaró lo mismo *Guillermus de la Mota, lapiscida, socius magistri in opere fabricæ ecclesiæ Terraconæ*[3].

Dice el Sr. Morera, en el lugar citado, que «después del año

---

1) Archivo de la Corona de Aragón, *Registro 1.109,* fol. 5.

2) Morera: *Memoria y descripción histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona* (Tarragona, 1904), pág. 39. Posada envió copia de los documentos en cuestión á Vargas Ponce, la cual se conserva entre los papeles de éste en la *Biblioteca de la Academia de la Historia,* tomo V, en donde los hemos consultado.

3) Llaguno y Amirola: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su instauración.* Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Ceán Bermúdez (Madrid, 1829), tomo II, págs. 264 y 265.



Decoración de la entrada de la casa municipal de Barcelona
Obra de Jordi Johan (año 1400)

1436 falleció Pedro Juan de Vallfogona, encargándose del resto del retablo, especialmente de las agujas y crestería, el escultor



ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA
Obra de PERE JOHAN y de LA MOTA

Guillermo de la Motta, que, al parecer, trabajaba ya en la obra junto con Pere Johan».

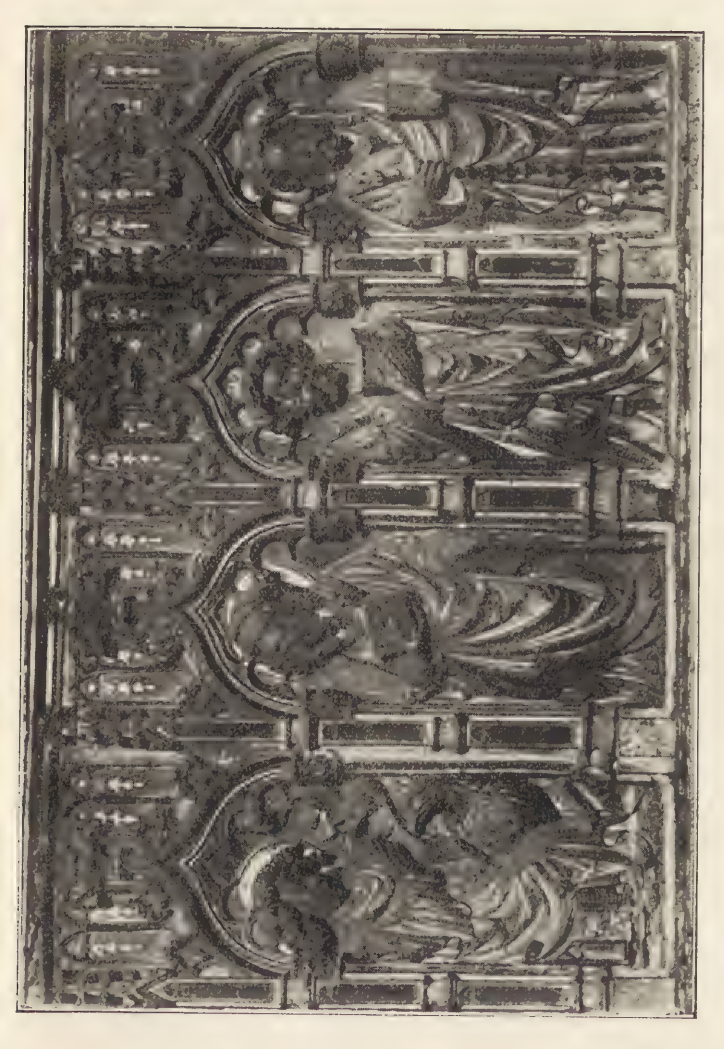
Por qué se escribe *Motta* con dos tes, no lo sabemos: Mota es muy castellano, y este es el nombre del castillo donde murió

Isabel *la Católica*. Que Pere Johan falleció después de 1436, es seguro, pues en este año vivía; pero si el Sr. Morera ha querido decir que falleció á poco de 1436, está equivocado. Pedro Johan,



Altar mayor de la Catedral de Vich
Obra de Pedro Oller

según Quadrado, labraba todavía en 2 de enero de 1445, fecha de un á cuenta, el famoso retablo de la Seo de Zaragoza. En abril de dicho año marchó á Tarragona, estando ya de regreso en Zaragoza en 28 de mayo siguiente y de nuevo entregado á su trabajo. En 16 de agosto consta que cayó enfermo, y como ya no se habla



BANCAL DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE VICH
Obra de PEDRO OLLER

más de él, debe creerse que fallecería de resultas de su dolencia [1].

Constan igualmente como escultores y arquitectos en la famosa junta para la construcción de la Catedral de Gerona,

---

1) QUADRADO: *Recuerdo y bellezas de España: Aragón* (Madrid, 1844), págs. 263 y 264.

Pascual de Xulbe y su hijo Juan, maestros de la Catedral de Tortosa; Gual, que lo era de Barcelona; Canet, *lapiscida magister, sive sculptor imaginum, civitatis Barchinone, magister que fabricæ sedis Urgellensis;* Abrill, que lo era de la iglesia del Pino de Barcelona; Valleras, que lo era de Manresa; y aun es de añadir á



BANCAL DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA
Obra de PERE JOHAN

ese grupo de escultores á Pedro Oller, el autor del retablo ó altar mayor de la Catedral de Vich, concluído en 1420, tallista del sepulcro del rey Fernando I de Aragón en Poblet en 1442.

No podemos de todos los maestros escultores citados enseñar obras suyas; pero, por fortuna, al lado del ángel San Rafael de Jordi Johan, podemos colocar las obras superiormente bellas y grandes de Oller, Pere Johan y La Mota, bastantes á fundar la reputación de la escuela escultórica catalana del cuatrocientos.

No queremos, al hablar aqui de nuestros escultores del primer cuarto del siglo XV, dar motivo para que se crea que pretendemos reunirlos en una escuela que, como la de Borgoña

ó de Sluter, explique el alto puesto que por el mismo tiempo ocupaba ya la pintura catalana; pero tampoco hemos de negar que todo lo que Flandes reconoce deber á los escultores de Dijón, debe reconocer Cataluña que asimismo lo debe á sus escultores.

Cuarenta años y más de la historia de la escultura catalana resumen las reproducciones que anteceden de las obras de Jordi Johan, Pere Johan, Oller y La Mota. El progreso realizado durante la primera mitad del siglo XV en la escultura puede verse en el altar mayor de Tarragona, cuyo bancal tan distante está del arte del cuerpo del retablo. La Mota alcanza las elegancias de la escuela florentina en el cuerpo del altar de Tarragona, porque el bancal lo creemos de Pere Johan, pues su estilo concuerda perfectamente con el de la Seo de Zaragoza, que, como hemos visto, consta ser obra suya.



ORLA DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE VICH
Obra de PEDRO OLLER

Valen, pues, como maestros del cuatrocentismo catalán, los dos Johan y Oller, y es examinando sus obras cuando hemos de convencernos de que no habían contribuído á su avance ni las grandes escuelas italianas ni la borgoñona. Sus figuras cortas y cabezudas no dejan por esto de revelarnos el esfuerzo que se hace para sustraerse á las tradiciones góticas. Oller, en el *San Pedro de la Catedral de Vich,* nos deja ya una bella escultura. ¿Qué no habíamos alcanzado á ponernos á la altura de los pisanos, florentinos y flamencos ó borgoñones? Es cierto; pero ya que nada nos enseñaron esos grandes maestros de la escultuta, los Pisa, los Ghiberti, los Sluter, ¿cómo no notar que no por esto la escultura catalana iba emancipándose de las formas tradicionales, entregándose, como las grandes escuelas citadas, al estudio del natural?

Estudiando una á una las cabezas de la orla del altar de la Catedral de Vich se convence uno plenamente de que era ya el estudio del natural en la escultura catalana el tema y fundamento de sus estudios y progresos. Sin comparar esas cabezas con otras extranjeras, no nos confesaríamos por ellas á las dichas como inferiores. Es en el estudio de las proporciones y de las extremidades, lo mismo que en el plegado, en donde nuestra inferioridad relativa es un hecho. Y, esto confesado, creemos que no sin motivo debemos estar orgullosos de poder presentar como obras de los primeros años del siglo XV el *ángel Rafael* de la fachada gótica de las Casas Consistoriales de Barcelona, de Jordi Johan; el *San Pedro* del maestro Oller, del altar de la Catedral de Vich; los grandes *santos y Virgen* del altar de la Catedral de Tarragona, sean obra de La Mota ó de éste y Pere Johan.

Que hemos procurado inquirir en qué escuela pudieron formarse nuestros escultores, excusado es decirlo, pero todo nuestro trabajo para encontrarlos en Italia ó en Borgoña ha sido inútil. Ni las obras ni los documentos nos han revelado su presencia en Pisa, Florencia ó Dijón. Todo lo que hemos llegado á averiguar es que vió trabajar á Sluter, en Dijón, un *Jehan de Geronne, le maitre de tuilerie* [1]. Ese maestro alfarero podía tal vez sacar de la arcilla con que fabricaba las tejas de la celebérrima Cartuja, aun hoy asombro de cuantos acuden á Dijón, algo más que una teja, y cuando á esto se añade que había de ir á Dijón á rivalizar con Sluter el hijo de Daroca Juan de la Huerta; cuando Pere Johan y La Mota á tanta altura ponían su nombre en Tarragona y Zaragoza, no se puede menos de conceder que aires de Borgoña pudieron llegar en tiempos de Juan I á Cataluña.

Esto decimos porque si no hay nada del arte de Clans Sluter en el *Eccehomo* del bancal de Tarragona de Pere Johan, es innegable que alienta en el Cristo de Sluter del Museo de Dijón, como en el *Eccehomo* de Pere Johan, la misma vigorosa impulsión, destinada á elevar la escultura del cuatrocientos á la misma altura en que pusieron la pintura sus más grandes maestros.

Lo que no puede dudarse es que, de no haber la pobreza

1) Monget: *La Chartreuse de Dijon,* etc. (Montreuil-sur-Mer, 1898), t. I, pág. 83.

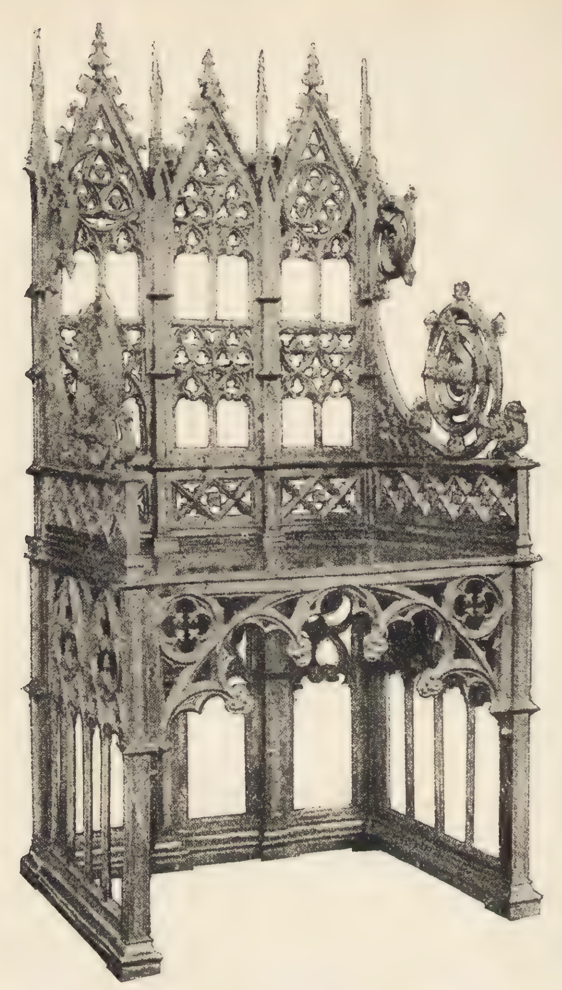
catalana dejado sin adornos la más bella obra arquitectónica del siglo XV, la Catedral de Barcelona, que ésta, contando con escultores del mérito de los Johan y de los Oller, hubiera podido ser para el arte catalán lo que la Cartuja de Champol de Dijón y lo que el baptisterio de Pisa y el de Florencia fueron para la escultura flamenca é italiana.

En prensa estas páginas, hemos de nuevo visitado á Dijón; de nuevo hemos procurado convencernos de si podíamos estar equivocados al rechazar toda influencia borgoñona en nuestra escultura y á la vez en nuestra pintura; pero, lo repetimos, nada hemos sabido ver de Sluter y de su escuela en nuestro arte, como nada nos han revelado las obras cada vez más portentosas de Melchor Broederlam, esto es, más portentosas á cada nuevo paso que se da en el estudio de los precursores ó maestros de los van Eyck. Nuestro empeño en descubrir posibles contactos nacía del que hemos puesto en poner de relieve cómo Juan I y Violante se habían dejado seducir por este arte borgoñón, que no había otro á la sazón en toda Francia, ese arte flamenco, digan lo que quieran los que hoy se empeñan en Francia en llamarle francés. Fueran, pues, las que fueran las preferencias de los reyes de Aragón, lo incontestable es que nuestro naturalismo nada tiene que ver con el borgoñón y el italiano; sino que, como el de estos países, nace de la emancipación del espíritu humano de los cánones de las escuelas artísticas medievales.

Cuando con La Mota la escultura catalana habla ya el lenguaje de los Cuatrocentistas, nuestros pintores hablan la lengua de Dalmau y de Cabrera. No se olvide esa marcha paralela del progreso pictórico y escultórico, que justificará la importancia que ahora concedemos á la escultura catalana del primer quinquenio del siglo XV, de la cual hemos, sin embargo, de decir que no llegó, en el estudio de la belleza de la forma, en la prestancia de las figuras, en la pureza y elegancia de la línea, á donde llegó Luis Borrassá.

El lenguaje de la escultura en piedra de la época de La Mota lo habló también la escultura en metales, la platería catalana, en todos tiempos reputadísima.

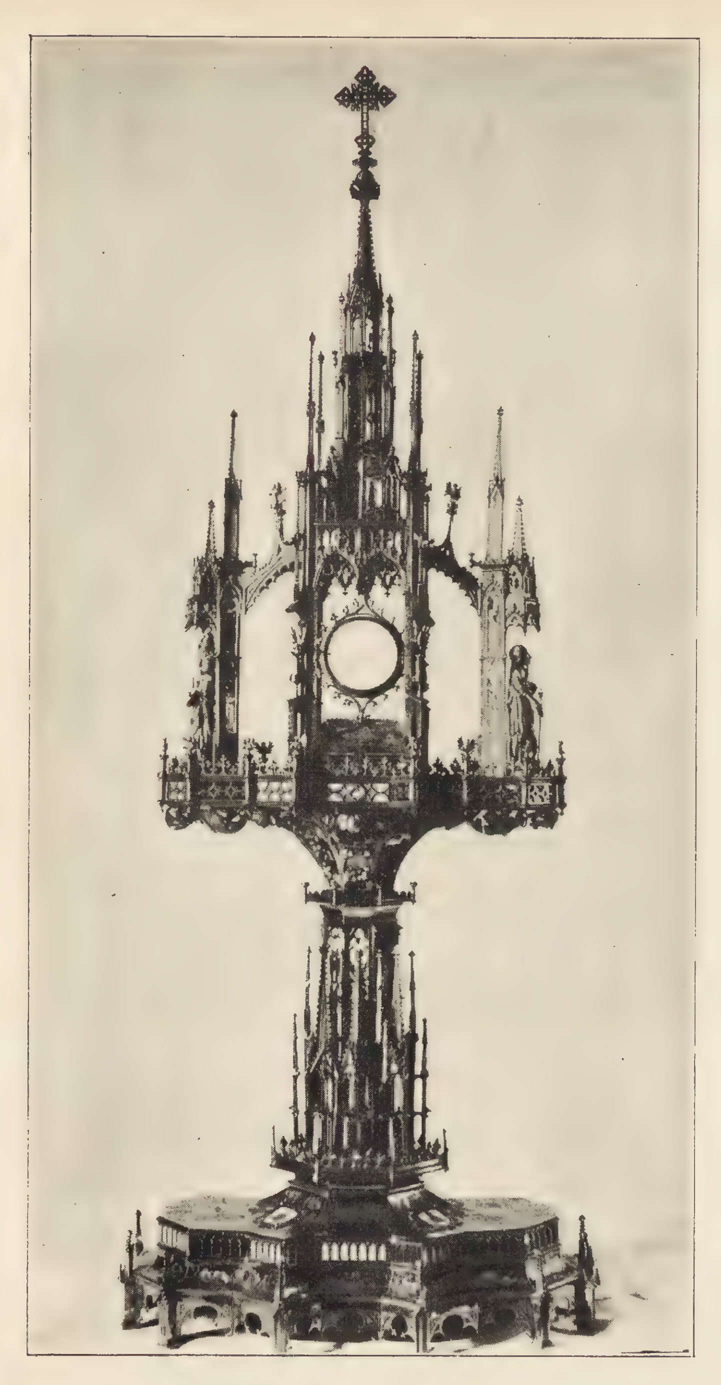
Támaro dice que la Custodia de la Catedral de Barcelona se



Silla del rey Martín

labró sobre el año 1408. Quien fuera el autor de esa bella obra, no consta. Plateros á quienes poder atribuirla no faltan: precisamente en 1408 el platero Marcos Canyes entregaba á los Concelleres todo el servicio de plata de su capilla, que se le había encargado ó comprado [1]. Otros plateros de estos mismos días que

1) Archivo Municipal de Barcelona, *Clavario*, 1408, fol. 137.



Custodia de la Catedral de Vich
Obra de la platería barcelonesa de 1413

nos ocupan, entre ellos Francisco Vilardell, á quien se encargaron ó compraron las más ricas piezas de la vajilla que la ciudad de Barcelona acostumbraba regalar á los reyes en su primera entrada en la ciudad. Vilardell fué, pues, quien labró las más artísticas piezas regaladas en 1400 á la reina María, esposa de Martín [1]. ¡Cuánto no sería de desear el conocimiento del autor de la magnífica silla de plata que por tradición se llama del rey Martín, sobre la cual se ostenta la Custodia, «precioso monumento, probablemente único en su género, ejecutado en el gusto del siglo XIV con una elegancia y una delicadeza notables!» [2]. La fecha atribuída por Támaro á la labra de la Custodia nos parece deducción de las pesquisas que en 1408 todavía se hicieron para averiguar el paradero de la Custodia robada en 1400 y sus ladrones [3], pero nuevos datos parece que bajan su labra al año 1444. Pero si no puede presentarse tan hermosa obra como un estado de la platería barcelonesa en la época de los primitivos catalanes, otra obra espléndida de fecha indubitada, la Custodia de la Catedral de Vich, «costejada l'any 1413 pel generosíssim canonge sagristà Bernat Despujol, que pot considerar-se com a model lo més perfecte d'orfebreria barcelonina» [4], cumple perfectamente nuestro objeto, ya que en esa Custodia no sólo es de ver el arte del platero, sino el del escultor y el del arquitecto.

Todo lo que constituye el justo renombre de que goza la de la Catedral de Barcelona dentro y fuera de España, admírase en dicha Custodia. Elegantes proporciones, unidas con la sencillez propria de las eternas manifestaciones del verdadero arte, constituyen el conjunto arquitectónico. El cincelador, el repujador, ha labrado las figuras como Oller esculpió las del basamento ó bancal de la Catedral de Vich. No podía ser de otra manera, porque siempre unos mismos cánones han regido la manifestación escultórica, sin distinguir de materias, piedra, metal ó ma-

---

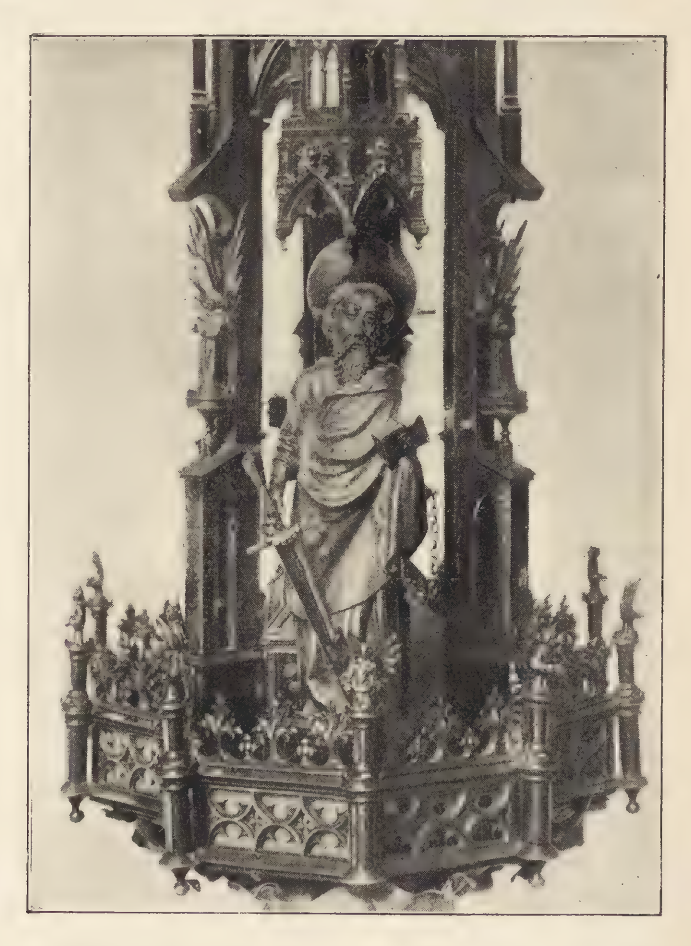
1) Idem ídem, *Clavario*, 1400, fol. 194 y siguientes.

2) Davillier: *L'Orfevrerie en Espagne* (Paris, 1879), pág. 45.

3) Támaro publicó en mi *Revista de Ciencias históricas* (Barcelona, 1880), tomo I, pág. 245, un artículo documentado sobre el robo y dichas pesquisas.

4) Gudiol y Cunill: *Nocions de Arqueologia sagrada catalana* (Vich, 1902), pág. 459.

dera, aun cuando siempre el material se ha dejado ver con sus exigencias ó con sus complacencias. El bello detalle de la imagen



Detalle de la Custodia de la Catedral de Vich
Obra de la platería barcelonesa (año 1413)

de San Pablo que ofrecemos permitirá juzgar á los inteligentes de la correcta mano del platero barcelonés, cuyo nombre nos es desconocido. Los detalles arquitectónicos ornamentales que se dejan ver, las pequeñas figuritas de ángeles que adornan la baran-

dilla del pináculo, como los que á éste adornan, alados como el *San Rafael* de la Casa Consistorial de Barcelona, constituyen un bello conjunto para delicia de todo amador de las bellas artes.

Que de la misma manera que se labraba la plata y se esculpía la piedra se forjaba el hierro á principios del siglo XV entre nosotros, esto lo dicen los varios hierros conservados en el Cau Ferrat, del tan celebrado pintor y literato D. Santiago Rusiñol. Pudiéramos presentar ejemplares notables, y no lo hacemos por no tener fecha ni procedencia concreta, y nos limitamos á sacar de nuestro Archivo Municipal el dato de haber ofrecido en 1408 al Concejo de Ciento «un fort bell canalobre daurat Bernardo Alemany»,—de quien no hemos de esperar que el Sr. Casellas haga un alemán llamado Bernardo,—que el Concejo aceptó no sin remunerar al artista [1].

Hemos podido hablar de nuestra arquitectura, de nuestra escultura, de nuestra platería á la entrada del siglo XV; y si con lo dicho hemos *a priori* demostrado que también debíamos poseer una pintura, de ésta no podemos hablar desde luego á ciencia cierta, porque no conocemos obras fechadas del período á que nos referimos.

Sabemos quiénes eran los pintores que en 1400 y siguientes pintaron los artesonados de la casa municipal de Barcelona. En esta tarea vemos ocupado á P. Arcayne, que por su nombre suena aragonés; Berenguer Laupart ó Llopart, como hoy decimos, y un nombre ilustre, Jaime Cabrera[2]. Poco podíamos sacar de su trabajo de haberse conservado; pero se dirá: ¿quién pintó la capilla de los Concelleres, aquella capilla de la cual hemos dado á conocer quién la había provisto de su obra de platería? Podemos decir que fué Francisco Janer quien en 1410 se encargó de la obra de carpintería y escultura del retablo de dicha capilla [3]; pero quién pintó ese retablo no consta, y hasta no sabemos si llegó á pintarse, como ya veremos al tratar del retablo que para la misma pintó Dalmau.

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibre de Deliberacions de 1399-1412*, fol. 109 v.

2) Archivo Municipal de Barcelona, *Clavarios de los años 1400 al 1401*, fols. 187, 194, 1401, 137, 178, 200 v., 207, 219 v., etc.

3) Idem ídem, *Clavario*, 1410, fol. 136.

Hemos dicho que forzaríamos hasta el último extremo nuestra investigación para depurar la acción de toda influencia extranjera directa en nuestras artes plásticas, á fin, siquiera, de conocer los estímulos que tuvo para confesar la estética del cuatrocentismo. ¿Qué mejor dato para dar un puesto á la acción flamenca que el que puso á nuestra disposición el archivero municipal Sr. Damians?

Un asiento del clavario del año 1407 hace constar la entrega de la cantidad votada para «pagar ço que fos necessari per posar e fer metre en les dues finestres qui son baix en la casa on se celebra Concell de XXX prohomens de la casa daquesta ciutat, *dues vadrieres que han fetes portar los Consellers de les partides de Flandes* per embellir la dita casa del Concell de XXX, les quals *vadrierse son figurades les .IIII. virtuts cardinals en formes de persones*[1]. Supuesto el avance del arte flamenco, esas cuatro figuras de *las virtudes cardinales* podían ser indudablemente una revelación de un arte nuevo, de una estética nueva, de no haberse antes introducido por otra parte. Esas vidrieras se han perdido; pero, si no tenemos *las cuatro virtudes cardinales,* tenemos *los cuatro evangelistas.*

Arriba hemos dicho que no podía ser del año 1393, ni del 1396, fechas dadas por los catálogos del Museo de Vich y de la Exposición de Arte antiguo de 1902, el frontal del abad Villalba de San Juan de las Abadesas. La razón es obvia. En el frontal tenemos el escudo del abad, de oro, con una banda horizontal de gules, coronado por las insignias episcopales, y éstas no pudo usarlas Villalba hasta el año 1410. «El papa Benedicto XIII,—dice Parassols,—de quien hay algún indicio que visitó el monasterio en 1409 á su paso para el concilio de Perpiñán, le concedió en 1410 el uso de insignias episcopales; concesión que, depuesto Benedicto como cismático, aprobó el Concilio de Constanza en 1419»[2].

Que el abad Villalba mandara labrar el frontal en cuestión para conmemorar el honor que acababa de alcanzar de abad mitrado

1) Loc. cit., 1.º de octubre de 1407, fol. 164.

2) Parassols y Pi: *San Juan de las Abadesas,* etc. (Vich, 1859), pág. 97.



Frontal del abad Villalba de San Juan de las Abadesas

Museo Episcopal de Vich

que le autorizaba á poner la mitra como la puso sobre sus armas, parece que no puede ponerse en duda, y, por consiguiente, podríamos señalar el año 1411 como el probable para el frontal de



San Mateo del frontal de San Juan de las Abadesas
Museo Episcopal de Vich

Villalba; pero Parassols y Pi dijo, en la página siguiente de la que acabamos de copiar, que, vuelto el abad á su monasterio después de la proclamación de Fernando I como sucesor del rey Martín, fallecido en mayo de 1410, es decir, de regreso después de 1413,

pues Parassols y Pi señala el fin de las turbulencias por el levantamiento del Conde de Urgell contra la sentencia del Parlamento de Caspe en dicho año, «mandó fabricar á sus expensas el claustro nuevo, que es el en que hoy existe el palacio abacial, donde se ven doquiera las armas de su familia», «y adornó la iglesia, *regalando varios ornamentos, de los que hoy se conservan un frontal* (pali) y dos capas de color carmín con varias figuras muy ricamente bordadas»; de modo que si no se labró el frontal en 1410, pudo labrarse en 1414. ¿Quiénes lo labraron? No consta. ¿Fueron aquellos brabanzones traídos por Juan I y que quedaron establecidos en Cataluña, como indudablemente quedó Copi, de quien sabemos que trabajaba con Antonio Caranyena para los Concelleres y su nueva casa en septiembre de 1409?[1] Para el año 1427 conocemos otros bordadores brabanzones, Lorenzo Erbol y Juan Till[2]; de modo que no parece poder dudarse de que era el bordado brabanzón el que estaba de moda en Barcelona.

Si no tuviéramos por brabanzón el frontal del abad Villalba, de buena gana haríamos honor del mismo al que hemos de reputar cabeza de la gran familia de bordadores catalanes, de los Sadorní, que no sólo llenan el siglo XV, sino que desbordan en el XVI, pues conocemos un Miguel Sadorní, bordador, oriundo de Montblanch[3]; pero por lo dicho no podemos: el corte de las figuras, el plegado de sus vestidos, la extraordinaria finura del trabajo sin mezcla de pintura, el rizado de las barbas, el modo de tratarse las carnes, todo nos parece indicar una mano extranjera. ¿Extranjera? Si fuera de Copi, establecido ya entre nosotros desde 1390, ¿podría reputarse extranjero el frontal, de ser una de sus obras? Demos que no; pero lo que por fuerza tendremos que dar por extranjero, conocida que nos sea la escuela catalana de pintura, es su estilo. Y, por ser extranjero y ser nuestro país tan poco amigo de novedades, es por lo que no trasciende el estilo del palio á la escuela, aun cuando saquen provecho de

---

1) Archivo Municipal de Barcelona, *Clavario*, 1408 y 1409, fol. 154.

2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual del notario Pedro Devesa*, escritura de 18 de junio de 1427.

3) Idem idem: *Manual n.° 3, de Tomás Bellmunt*, escritura de 2 de noviembre de 1403. — *Manual de Bernardo Pi*, escritura de 4 de marzo de 1430, &.

sus tendencias novísimas los pintores del cuatrocientos catalán.

A demostrar lo que acabamos de afirmar obedecen la reproducción en tamaño suficiente para poder juzgar, de los evangelistas *San Mateo* y *San Marcos,* los otros dos, *San Juan* y *San Lucas,* pueden verse en lámina adjunta. Estudíese y compárese el plegado de las cuatro figuras dichas con el estatuario, y la revelación de su extranjerismo será completa. La profusión de pliegues, tan gustada por los flamencos, la tenemos aquí. Nosotros no gustamos de ella sino en puras obras de imitación flamenca. Los que quieran llevar más adelante este estudio, comparen los evangelistas del frontal de Villalba con los del gran tapiz del *Apocalipsis* de Angers, que pertenecen á la época de la hija de Juan I y Violante y notarán tales reminiscencias de estilo que no podrán dudar del arte extranjero que notamos en el frontal del abad Villalba.



San Marcos
del frontal de San Juan de las Abadesas
Museo Episcopal de Vich

Viendo como de la construcción de la casa municipal de Barcelona hubieran podido salir como de una escuela de arte nuestros primeros Cuatrocentistas de haberse desplegado en su

construcción y decoración la esplendidez y lujo característico de las casas municipales de Flandes, es de doler que la pobreza natural de Cataluña en los siglos medievales, tan cruelmente arrojada á nuestro rostro por el Dante, quizás no sin razón, fuera la causa de que no pudiera expansionarse en Barcelona el espíritu artístico catalán. Aun de conservarse las tres estatuas que se labraron para decorar la puerta del Salón de Ciento y se han perdido, tal vez machacadas al construirse su elegante portada plateresca actual, obra del siglo XVI; de conservarse siquiera esas tres estatuas, ya que de la Diputación sólo tenemos el *relieve del San Jorge* de su portada gótica, podríamos decir si Oller, como los Johans, salieron de la escuela escultórica barcelonesa. Yo creo en esa escuela, que hubo de crear forzosamente la construcción de la Catedral de Barcelona y de las casas de la Diputación y Consistorial de nuestra ciudad, pues no puedo creer que ni Vallfogona, ni Vich, ni Tarragona, pudieran tener talleres donde se forman maestros tales como Oller y Pere Johan. En esta convicción nos confirma el que la pintura del cuatrocientos será barcelonesa cualesquiera que sea la procedencia de los maestros que la integran, comenzando por el primero. Los mismos maestros que con sus obras de gran mérito ilustran las ciudades episcopales, indudablemente bajo la protección, por lo menos indirecta, de sus prelados, no pueden considerarse como formados en esos centros artísticos secundarios. A éstos fueron con su educación artística formada; y si en ellos algunos nos han dejado su más bella obra, como Oller y Carbonell en Vich, también Sluter y Broedelman dejaron sus mejores obras, con haberse formado el primero en Holanda y el segundo en Flandes, en la capital de Borgoña. No queremos con esto decir que deba llamarse nuestra escuela artística del cuatrocientos escuela barcelonesa, no: bajo todos conceptos es más conveniente llamarle escuela catalana, no fuera sino para que el mundo que conoce á Cataluña por sus grandes hechos políticos, militares y comerciales, la conozca bajo su aspecto artístico. Hemos, pues, querido solamente indicar á Barcelona como centro de la cultura artística profesional.

CAPÍTULO IV

DE LA PINTURA CATALANA

HABIÉNDOSE felizmente conservado un número bastante de obras del cuatrocentismo catalán, no es de extrañar que la crítica artística haya ensayado más de una vez una explicación de nuestra escuela.

Hemos ya hablado del meritísimo trabajo de Carderera, y hemos indicado como era hombre para sacar adelante el trabajo en que nos hemos empeñado; y, aun cuando las circunstancias nos obligan á concretarnos á la pintura catalana, ahora es de ver por qué razones no llevó adelante Carderera una obra que hubiera hecho innecesaria la presente.

«Nuestro deseo — dijo al escribir su *Discurso* — es llevar una piedra, aunque pequeña, al edificio que está por construir en la historia de la pintura en Aragón.» «Todavía es más arduo en cierto modo, por no decir temerario, el empeño en que nos ponemos, á fin de mover á emprenderlo á personas más competentes, de bosquejar la historia de la pintura en lo que se llamó Corona de Aragón; materia, por cierto, bien curiosa y digna de ocupar la pluma de un talento superior. Porque, si aun la historia del arte en las Castillas y Andalucías, con haber tenido algunos escritores recomendables, queda oscura en muchos períodos, la de Aragón y Cataluña se resiente de esto con grande exceso, por la falta casi absoluta de escritores de arte propios y extraños, y, por consiguiente, de noticias, salvo algunas muy escasas y las breves

apuntaciones que se leen en el tratado de economía política del *Señor Asso*. Nunca podrá ponderarse bastante el torpe general descuido de nuestros padres en registrar nombres y noticias sobre objetos que han cautivado vivamente la atención y las miradas de todos, y con especialidad las de los fieles devotos; de aquí el profundo olvido en que han quedado muchísimos autores de obras insignes...» «¿Cómo, pues, emprender la historia, aunque incierta, de la pintura en Aragón? ¿Cómo extendernos á la de las provincias de esta antigua Corona?... Con tales elementos fuera grande osadía el emprender este trabajo, que sería no menos curioso que interesante.

»Ardua empresa es el comparar y estimar debidamente el caudal de lo que cada provincia aglomeró por sí de producciones homogéneas, para poder formar lo que denomina *Escuela Aragonesa* el benemérito D. Juan Agustín Ceán Bermúdez. Sabido es lo que significa la palabra *escuela,* y hasta qué punto la diversidad de épocas, ideas y transformaciones sociales, así como las influencias extrañas, rompen el hielo de las tradiciones y preceptos artísticos para poder calificar en general, y con propiedad, de *Escuela Aragonesa* á todas las obras de los catalanes, aragoneses y valencianos.

»Ni aun en aquellos tiempos en que parecía que la pintura en España llegó á su apogeo, encontramos muchos puntos de contacto entre las producciones de estos artistas, á pesar de la homogeneidad de origen, es decir, *el de los italianos que los amaestraron...*» «Sabido es cuánto influyen el genio, carácter y clima en el gusto y estilo de las artes de imitación, y pocos ignoran la diferencia de carácter y clima en el gusto y estilo de las artes que existe entre los catalanes y aragoneses con el de los valencianos. Parécenos que no fué en el territorio aragonés ni en el catalán donde la pintura, cuando pudo llamarse arte, tuvo más pronto y general desarrollo...» «En la tierra feliz que baña el Turia y en las amenas playas de aquella región fructificó la pintura, anticipándose á otras provincias con asombrosa fecundidad...» [1]

---

1) Obra citada, 1 á 5.

Carderera, pues, es para nosotros de toda evidencia, vió la escuela aragonesa particular y general, pero no la historió por no encontrar el dato hecho y por la preocupación reinante de que el arte pictórico había florecido en Aragón, en Valencia, antes que en Cataluña ó en el Aragón histórico.

Un día conoceremos la historia de los Cuatrocentistas valencianos. Lo que probará mi libro es que no les debemos nada los catalanes. Si una y otra escuela se desarrollaron independientemente y paralelamente, ó si convergieron ó no, esto se verá cuando tengamos de los pintores valencianos el conocimiento que hemos alcanzado de los catalanes. ¡Ojalá este libro motive otro valenciano y otro aragonés dedicado á los mismos fines!

Carderera, pues, dejó de escribir la historia de la pintura aragonesa, porque, creyéndola condicionada por la valenciana, se dijo que era de esperar que fuera conocida la historia de esa escuela madre en la Corona de Aragón, y es á ésta, para nuestro objeto, fatal preocupación, á lo que debemos que el hombre que había juntado las bellas tablas aragonesas que hoy admiramos en el Museo de Huesca muriera sin dejar dicho de ellas lo que hubiera podido decir con toda su autoridad.

Una eminencia europea se ha ocupado en segundo lugar de nuestra pintura en el siglo XV: D. Carlos Justi dedicó un artículo lleno de doctrina en la *Zeitschrift für bildende Kunst* [1] al cuadro de Luis Dalmau, y á propósito del mismo dijo: «Todo el que haya examinado y comparado los retablos reunidos en la Catedral, habrá advertido que no es empresa fácil formarse idea clara de la pintura catalana en aquel siglo. Cada uno de ellos parece representar su escuela propia y distinta. En la poderosa ciudad comercial se han dado cita artistas de diversas ciudades, próximas y lejanas; de varios es casi imposible ni aun el conjeturar la procedencia. Sin embargo, después de haberse orientado un poco en la capital y en su provincia, se forma un núcleo de obras semejantes que presenta á nuestros ojos *los caracteres típicos de la escue-*

---

1) Publicado en el tomo XXX y reproducido y traducido por D. Francisco Suárez Bravo en un opúsculo titulado Carlos Justi: *Estudios sobre el Renacimiento en España* (Barcelona, 1892), págs. 110 á 112.

la local». «Lo que se ve desde el siglo XIV á mediados del XV corresponde al estilo gótico del tiempo, á la escuela primitiva de Colonia y á la de Siena.» Aquí aparecen obras con marcado sello francés *(no escasean los nombres franceses);* por ejemplo, el bello *retablo de San Bartolomé* y *Santa Isabel* (?), en el Claustro. Otros propenden más al arte toscano, como el retablo de San Cucufate del Vallés y el de la Catedral de Manresa.» «Los cuadros presentados en la segunda mitad del siglo XV y entrado ya el siguiente, todos muestran una mezcla del gusto antiguo y del nuevo. El dorado, tan del gusto de los ricos catalanes, se conserva, y aun se cubre el fondo con relieves de oro, *pero en lo demás se ve ya lo influencia del estilo flamenco.*» «La personalidad dominante de este estilo debe buscarse quizá en el autor del *retablo de San Antonio Abad* (ahora en los Escolapios); su mano y su escuela se echan de ver en los retablos de dos gremios, antes en San Agustín y en Santa María del Pino, en el altar de Santa Agueda del Museo Arqueológico, en San Vicente de Sarriá, en San Martín de Provensals(?), en el altar de la iglesia de San Esteban de Granollers, y en el de *San Cosme* y *San Damián* en Tarrasa.»

Diremos, respecto de *los caracteres típicos de la escuela local,* que D. Carlos Justi confiesa por su evidencia, que también el Sr. Casellas reconoce y confiesa, el fondo típico de nuestros pintores, lo cual vale tanto como confesar una escuela catalana de pintura; y como es innegable lo ya mentado por Carderera de que se distinguen entre sí los cuadros aragoneses, catalanes y valencianos, podemos decir, y lo decimos sin temor á levantar protesta alguna, que se reconocen en nuestro solar histórico nacional tres escuelas de pintura: la aragonesa, la catalana y la valenciana, las cuales reunidas formen tal vez esa escuela nacional aragonesa de la cual fué el primero en hablar Ceán Bermúdez.

Cuáles son esos caracteres típicos de la escuela catalana según el Sr. Justi, vamos á decirlo copiándole: «Actitudes naturales, entonación clara, asunto vivo y fácilmente comprensible, movimientos exagerados en situaciones violentas, dulce placidez en los tranquilos, ropajes flotantes, leves, flexibles, y á menudo tal encanto, tal suavidad en los semblantes de la Virgen y de los santos, que traen á la memoria los nombres de los artistas más

alabados de la época. Y, con esto, amor á la riqueza y al fausto en los fondos de oro, en los adornos dorados de los edificios, ropas y objetos»[1].

Esto para los cuadros de la primera mitad del siglo XV, pues para los de la segunda mitad son sus caracteres típicos «una mezcla del gusto antiguo y del nuevo. El dorado, tan del gusto de los ricos catalanes, se conserva y aun se cubre el fondo con relieves de oro; *pero en los demás se ve ya la influencia del estilo flamenco.* Colores más jugosos, modelado más firme, con sombras más profundas, mayor variedad en las cabezas, caracterizadas á menudo con grande exactitud, cierto envaramiento proveniente de la mayor fidelidad al modelo, un aire sencillo, familiar, aun en la Virgen. Aquí ha habido un pacto, un compromiso semejante al que observamos en la escuela de Colonia en la segunda mitad del siglo»[2].

Todo lo que vió el Sr. Justi como típico de la escuela catalana, ¿no resultaría ser también típico de otras escuelas? Si exceptuamos de los fondos de oro los estofados de nuestras tablas, creo que todo lo demás podría servir para Italia y Flandes, pues aun la entonación clara de muchos de los cuadros de la primera mitad del siglo XV no era desconocida en las escuelas italianas. Pero, dejando esto á un lado, prescindiendo de si lo típico catalán es exclusivo ó no, hay que reconocer que vió bien el Sr. Justi, como era razón que así fuera, dada su competencia.

Pero si lo que ve en la pintura catalana de «desde el siglo XIV á mediados del XV, corresponde al estilo gótico del tiempo», ¿por qué no dijo cuáles eran esas tablas *góticas* que llegaban hasta mediados del XV? ¿Por qué luego no cita qué es lo que debemos á la escuela primitiva de Colonia, qué á la sienesa, qué a la francesa, y, si *no escasean los nombres franceses,* por qué no los cita?

Cuando, pues, no aparecen esos nombres franceses por ninguna parte; cuando no se dice cuáles de nuestras tablas «corresponden á la escuela primitiva de Colonia» para poder apreciar la exactitud de la filiación tratándose de una escuela de

---

1) *Loc. cit.*
2) *Loc. cit.*

maestros anónimos y de tablas anónimas, pues sólo hipotéticamente se señalan las que pudo pintar en el último tercio del siglo XIV su desconocido gran maestro Wilhelm, declarado el mayor pintor de la cristiandad por una crónica de campanario, ó sea la de Limburg [1], y cuando la crítica moderna no puede resolverse sobre si se trata de un amanecer ó de una puesta [2], porque la escuela de Colonia no existe hasta cincuenta años más tarde con Lochner, el suabio, y cuando todos los místicos parecen salir de una misma escuela (compárese, si no, la propia *Virgen con el niño Jesús,* atribuída al dicho maestro Guillermo, con la regalada por el rey Martín á la Catedral de Barcelona en 1403); cuando no se cita tal tabla como sienesa, para saber de qué escuela sienesa se nos habla, si de la que principia con el siglo de los Cuatrocentistas ó de la que llega con el siglo á su florecimiento en el último tercio de dicho siglo XIV, ni cuando es posible citar maestro de Siena alguno entre nosotros, bien que como sienés, pero nada menos que para 1476, se cita uno, cuando, de serlo, y tratándose de un mozo de 24 años, nada había de enseñarnos para formar escuela; y cuando del tal sienés, repetimos, caso que lo fuera, el Sr. Justi no vió obra alguna, pues si alguna se salvó del incendio del convento de Santa Catalina de Barcelona es hoy desconocida; es hacer un alarde de autoridad que no debe permitirse nunca un hombre de la que tiene el Sr. Justi, porque sus equivocados juicios toman estado y, por consiguiente, son fuente de errores trascendentales, porque desvían las corrientes del estudio razonado. Que el Sr. Justi, de consagrarse al estudio de nuestra pintura, hubiera llegado á nuestra conclusión, es para nosotros evidentísimo; pues, dejando á un lado el punto de partida que fija para nuestra escuela la segunda mitad del siglo XV, es claro que á medida que el siglo avanzaba, á medida que los modelos creados por nuestros grandes maestros iban haciendo escuela, y los perfeccionamientos técnicos se generalizaban; que los colores,

---

1) *Wissenschaftlich ist es daher nicht gerechtfertig, von Tafelbildern des Meisters Wilhelm zu reden.*—Woltmann: *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1879), tomo I, pág. 400.

2) *¿Ist das schon Fruehlicht oder nur ein besonders schoenes Abendrot.*— Philippi: *Die Kunst des 15 und 16 Jahrunderts in Deuttschland und den Niederlanden* (Leipzig, 1898), pág. 81.

como él dice, se iban haciendo más jugosos, y lo fueron cada año más, como de cada año era mayor el estudio de la perspectiva aérea, aun cuando hasta el final contenida por el espíritu tradicional, pero el cual se conocía «en el modelado más firme, con sombras más profundas», pero sin llegar á pintar las sombras, hubiera debido añadir el Sr. Justi, hasta que vino á hacerlo la escuela que no sabemos si llamar expresiva, ascética ó cordobesa. «Aquí ha habido un pacto, — dice el Sr. Justi, — un compromiso semejante al que observamos en la escuela de Colonia en la segunda mitad del siglo.» Cuando esto escribió el Sr. Justi, tal vez en Alemania no se había aún afirmado la convicción de que la escuela de Colonia de la segunda mitad del 1400 pertenece á la influencia del flamenquismo, influencia que aquí no se hace visible en tiempo alguno, por resultar un caso, el caso de Dalmau.

«La personalidad dominante de este estilo», del que resulta del pacto de lo antiguo con lo moderno, «debe buscarse quizás en el autor del retablo de San Antonio Abad (ahora en los Escolapios). Su mano y su escuela se echan de ver en los retablos de dos gremios, antes en San Agustín y en Santa María del Pino, en el altar de Santa Agueda del Museo Arqueológico, en San Vicente de Sarriá, en San Martín de Provensals, en el altar de San Esteban de la iglesia de Granollers, y en el de San Cosme y San Damián de Tarrasa»[1]. Si el Sr. Justi hubiera conocido, al escribir lo que acabamos de copiar, no más que la fecha de algunos de los cuadros que cita, hubiera dicho que esa personalidad es la de la escuela catalana y la de una familia que llena el entero siglo XV, la gran familia de los Vergós. Medio siglo media desde las tablas de Tarrasa á las de Granollers, y, aunque no todo es de una mano, creemos que, en efecto, todo es de una escuela. Esto no lo supo el Sr. Justi, esto no pudo decírselo su mentor Pablo Milá; pero éste y él veían clara una escuela catalana, llegada á la perfección dentro del sentido artístico aquí reinante, y á nosotros nos interesaba ponerlo de relieve, ya que la filiación de dichos cuadros á la personalidad de los Huguet y Vergós nos ha dado

1) Obra citada, págs. 112 y 113.

mucho que estudiar, mucho que reflexionar, faltos de documentos para su evidencia. De todos modos, sería un grande honor para el Sr. Justi, un gran mérito y una gran prueba de su capacidad crítica, el haber agrupado una serie de obras como producto de una sola personalidad, que es de admitir como la de una dinastía de artistas, si esta agrupación no la hubieran hecho ya, no Pablo Milá, sino cuantos venían ocupándose del estudio de nuestro arte medieval, Puiggarí, por ejemplo; pero siempre resulta que Justi confirmó lo que Milá y Puiggarí habían visto claro.

Si en Alemania no hubieran persistido como en Cataluña, á pesar de los adelantos de Italia y Flandes, los antiguos métodos medievales, tal vez el Sr. Justi no nos hubiera visto tan colonianos, y no fuera para nosotros el responsable del teutonismo del Sr. Casellas, quien indudablemente se ha de sentir bien en la compañía del Sr. Justi; pero como quiera que el Sr. Casellas nos dirá lo que de germánico hay en las tablas catalanas, será al hablar de ellas cuando veamos si está en lo cierto: así, en el ínterin, nos haremos sólo cargo del por qué germanizamos, según dicho señor.

«Que nostra pintura, — dice, — com tantes altres arts d'aquells sigles, havia d'informar-se en el sentit fondament humà y naturalista de la gent del Nord, me sembla cosa fòra de dubte: tal era la direcció que'ns senyalava, per una banda, nostra posició occidental, junt ab llaços y records històrics com nostre ingrés en el principat franc y nostra emancipació carlovingia. Tal era la direcció que'ns senyalaven, per altra part, nostres escasses propensions a refinaments classics, lo ferreny de nostre temperament, l'aspror del nostre caràcter. Y com siga que les manifestacions de la pintura històrica de Catalunya porten, a travers de les centuries, impresos prous senyals d'iniciació germànica, he cregut, desde fa dèu anys, en la conveniencia d'anar-los fixant, cada cop que se m'han ofert ocasió d'estudiar nous exemplars» [1].

Es decir, ¿somos germánicos porque formamos parte del imperio carlovingio, y por que la aspereza de nuestro carácter nos aleja de todo idealismo?

1) *La Veu de Catalunya*, III.

Sí: formó parte del imperio carlovingio aquella Cataluña que tenía por frontera meridional el Llobregat y el Montsech durante setenta y cinco años del siglo IX. Pero no fueron los carlovingios, es decir, los francos, los franceses, los que redimieron esa parte de España que luego se llamó Cataluña, esto es, la situada entre el mar y el valle del Llobregat incluso, porque el resto se mantuvo independiente; porque quienes rescataron á Gerona, Vich y Barcelona fueron los aquitanos, nuestros hermanos de raza, los góticos de *la provincia,* nuestros hermanos de raza, aumentados con los góticos hispánicos en la Gotolania refugiados; fué el ejército mandado por Guillermo, duque de Aquitania, quien recobró á Barcelona, por más que á su frente marchara el hijo de Carlomagno como rey de Aquitania, que también un sobrino de Napoleón I mandó ejércitos franceses, sin que nada se le pueda atribuir ni en sus éxitos ni en sus desgracias.

Unido á Tolosa, es decir, á la Aquitania, marchó el Pallars y el Urgell, hasta que el urgellitano Wifredo emancipó en el último tercio del siglo IX á los condados de Barcelona, Ausona y Gerona de todo señorío político carlovingio; y, aun así y todo, aun con habernos redimido los aquitanos, los hombres de Gerona y de Barcelona no se sometieron á ellos sin pactar la conservación de sus leyes y costumbres españolas, ó, si se quiere, visigóticas. ¿Y es de esta acción á distancia en el siglo IX, y cuando el germanismo no aparece en la Edad Media, sino al crearlo Carlomagno, y cuando del francés nos separa toda nuestra sangrienta historia medieval, los campos de Muret, las Vísperas Sicilianas y Panissars, por lo que hemos de sentirnos hombres del Norte, de Colonia, germanos? *Anem!*

Que somos duros y ásperos, lo que no es de confundir con los que de los nuestros son groseros y mal educados, porque ¡hay que distinguir!, sea en buena hora; pero nuestra dureza y aspereza no es beociana, y menos que nunca lo era en los días precursores del cuatrocentismo, porque nuestro arte nuevo, el arte del Renacimiento, que es en todas partes el del cuatrocentismo, se fecunda en tiempo de Juan I *el Amador de la Gentileza;* y si somos incapaces de lo ideal, ¿por qué somos, como Tolosa, nuestra hermana de Francia, la tierra de los Juegos Florales? Y

si es en los días precursores cuando Juan I y Martín establecen en Barcelona la fiesta de la poesía, ¿cómo negar á nuestros burgueses lo que á los burgueses de Colonia se concede? Luis Borrassá pudo asistir ya, ciudadano de Barcelona, á las primeras fiestas de la *Gaya Ciencia;* y, en fin, ¡el siglo de los Cuatrocentistas no es el siglo de Auzias March y del gran Mecenas de las letras del Renacimiento italiano, de Alfonso V de Aragón!

La humanización del arte pictórico es el resultado de una antinomia, de dos corrientes opuestas: del misticismo, que quiere expresar cada vez más en las imágenes pictóricas que crea los sentimientos sensibles y ultrasensibles, las visiones celestes, y del laicismo, que arranca de las iglesias la pintura para llevarla á todas partes, al castillo feudal, al palacio, á la casa del burgués, y que, como el misticismo, busca también la representación de lo sensible, de lo individual, y crea el retrato. Juan I mandará á buscar un retratista, no á Colonia, no á Germania, sino en la que se ha llamado Flandes francesa ó de lengua francesa, esa región que el Sr. Bouchot reclama para Francia y para la escuela francesa.

Pero el Sr. Casellas conoce y define las cualidades integrantes, características, de la escuela catalana de pintura del siglo XV, y hemos de ver si en este particular estamos de acuerdo.

Es á propósito de una tabla de un retablo de Verdú que hay en el Museo Episcopal de Vich, y que en la Exposición de 1902 estaba catalogada con el número 19, cuando escribió el Sr. Casellas:

La Anunciación, asunto del cuadro, «con sus esbeltas figuras de vientres convexos, frentes curvadas y cuellos mimosamente ladeados, actitudes y formas que tanto concuerdan con el gusto de las antiguas escuelas alemanas, impregnadas, no obstante su espíritu cristiano, de alguna gracia mundana y de cierta intención sexual...»

Diremos á esto, con Viollet-le-Duc, que de 1400 á 1415 *«était de mode, chez les dames élégantes, de* SE FAIRE UN VENTRE *saillant et de porter autour des hanches des ceintures-écharpes volumineuses. Cette mode étrange est deja critiquée par Eustache Deschamps»* [1]. Cuando

---

1) VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (Paris, 1874), tomo IV, pág. 74.

Viollet-le-Duc nos recuerda que ya Deschamps criticó tan estrafalaria moda, lo que hace es decirnos que fué lo dicho moda en el siglo XIV, pues su vida transcurrió entre 1340 y 1410. En la Exposición teníamos más de una estatua, más de una imagen de la Virgen ventruda, la expuesta por el Seminario Conciliar de Lérida, n.° 211 del *Catálogo*, y la estatuaria toda del siglo XIV sigue la moda, como no la creara el querer dar movimiento y donaire á la figura. ¿Cómo, pues, pasar por una característica de la pintura catalana, y un ejemplo típico de su germanización, lo que era una moda general, un capricho del vestir femenino, que no se para en barras muchas veces? Pues si el *hacerse un vientre* era de moda, también lo era el *hacerse una frente*, esta otra característica de la pintura catalana á la alemana, según el Sr. Casellas.

«*A dater de la fin du XIV*[e] *siècle jusqu'à la fin du XV*[e] AVOIR LE FRONT HAUT ET BOMBÉ *était, chez les femmes, une marque de beauté; et en examinant les statues de ces temps, les portraits qui ont d'ailleurs un caractère d'individualité bien tranché, on se demande comment tant de personnes pouvaient posseder ce caractère particulier qui pour nous aujourd'hui est une exception.*» «*Il est clair qu'une race ne se modifie pas aussi au gré des désirs de la mode, mais que, pour plaire, les artistes inclinent, dans leurs reproductions, vers un type admis comme excellent*»[1]. Lo que equivale á decir que los pintores de los siglos XIV y XV no eran menos galantes que los del siglo XVIII.

Dicho se está que el Sr. Casellas no podía olvidar, tratando de afiliar nuestra pintura á la alemana, el color bermejo del pelo, y así dice: «Ved nuestras Vírgenes y Santas», «mireu-les-hi, en la majoria dels casos, el *cap rodó*, tant característic de l'escola de Colonia; fixeu-vos en lo bombat, *en lo convexe dels fronts*, generalment amples, espayosos, molts cops tot nets de cabell fins dalt del crani; contempleu-los-hi 'ls ulls puríssims de blau de cel; contempleu-los-hi *la cabellera, rossa com or*, y en treureu la gran semblança, els grans aires de familia ab el tipo femení que les velles escoles del Nord varen llegar-nos»[2]. ¿Quién no recordará

---

1) Idem idem, t. III, pág. 244.
2) *La Veu de Catalunya*, III.

aquí que de todos tiempos, en los países de tez morena, ojos y cabellos negros, las elegantes se han muerto por el pelo rubio ó bermejo, y que aun hoy día hace estragos esa moda, con gran contento de los inventores de tinturas rubias para teñir el pelo? Pues la moda de hoy era también la de la Edad Media.

«Pendant tout le cours du moyen âge on n'admet, comme marque de la beauté physique, que les cheveux blonds. En cela, on était d'acord avec l'antiquité grecque. Appollon était blond; Vénus, Junon, Minerve, sont représentées par Homère comme ayant des cheveux blonds» [1].

Finalmente, D. Raimundo Casellas dice: *«Nuestros artistas fueron teutones,* no sólo por la forma ruda y pesada, el desarreglo ó la simetría de la exposición y la estabilidad monótona de los temas, sino por la afición á las groserías de aquel metal que, si siempre reemplazaba la transparencia de los cielos, sustituían las más de las veces los esplendores del paisaje» [2]. ¿Es decir que somos teutones porque doramos los fondos de los cuadros? Pero lo que ignora precisamente el Sr. Casellas es que en todo caso esa característica del fondo dorado no lo era precisamente de esa escuela de Colonia que tanto retrae. Característico de esta escuela es precisamente el fondo rojo, y por ser caracterisco se mantiene desde sus orígenes hasta desaparecer el arte tradicional del bajo Rhin con los últimos fulgores de la escuela de Suabia, que trajo los fondos de oro, es decir, con los últimos rastros de la escuela de Lochner, el conterráneo de Witz.

Véase lo que el último historiador de la escuela de Colonia, el que más ha hecho para conocerla y fundarla documentándola, el Sr. Aldenhoven, ha dicho de esa escuela primitiva, tan sin fundamento traída por el Sr. Justi á propósito de nuestros primitivos.

Esa escuela antigua de Colonia, en sus orígenes y desarrollo, la ve, como Schaasse y Woltmann, el Sr. Aldenhoven, en aquel grande altar del convento de Santa Clara, en el cual cree conocer cinco manos diferentes. Pues bien: esas obras, si no de mano

1) Idem idem, pág. 446.

2) CASELLAS: *La pintura gótico-catalana en el siglo XV.* — En las conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el *Estado de la cultura española, y particularmente catalana, en el siglo XV* (Barcelona, 1893), pág. 194.

del casi legendario maestro Guillermo, de las de su escuela, nos presentan esos fondos rojos con estrellas de oro que hemos dicho [1]. Las últimas huellas de esta escuela las descubre dicho señor en un tríptico del Museo de Colonia que conserva todavía algo del estilo de Lochner, que florece en tiempos de Dalmau. Pues bien: en ese tríptico también las alas del mismo tienen el fondo rojo [2]. Por lo demás, si dorados eran los fondos de las escuelas alemanas del Alto Rhin, dorados fueron en Flandes y en Italia durante todo el siglo XIV, manteniéndose en las escuelas del siglo XV hasta entrado éste. ¿Y por haber permanecido alemanes y catalanes fieles á la tradición, por más ó menos tiempo los primeros, siempre nosotros, se ha de concluir en favor de una subordinación de la escuela catalana á la alemana?

Acabamos de ver que no tiene consistencia alguna nada de lo que ha escrito durante diez años y más el Sr. Casellas sobre los caracteres de la pintura catalana, porque todo cuanto ha dicho de nuestra pintura en particular es lo característico de la pintura de todos los países, así latinos como flamencos ó alemanes.

Pero el Sr. Casellas justificábase y se imponía cuando con la mayor temeridad del mundo añadía: «*De pintors alemanys també n'hi va haver, y ab abundor,* però cap d'ells han deixat el nom unit al record d'alguna obra d'importancia. *A meitat del sigle XIV* ja's tenia noticia d'un *Francesch Mulner,* pintor residint a Barcelona, y a fi de la propria centuria sona 'l nom d'un artista del mateix ram, anomenat *Nicholau de Bruxelles, originari de Flandes* y vehí de nostra ciutat. En el sigle següent, *ademés d'en Bernat Gaffer,* també pintor, se cita, en multitut de documents de tota mena, a *la nombrosa familia dels Alemanys o d'Alemania,* veritable dinastia d'artistes, pintors o esculptors, procedent d'aquell país» «y vehina de Barcelona» [3].

Como acabamos de ver, aquella *abundancia de pintores alemanes* conocida del Sr. Casellas ha quedado reducida á *un* pintor

---

1) ALDENHOVEN: *Geschichte der Koelner Malerschule* (Lubeck, 1902) *ist der Grund roth mit goldenen Sternen,* pág. 61.

2) *Die letzten Spuren der Lochnerschen Art sieht man auf den Fluegeln eines Triptychons n Koelner Museum. Auf rothem Grunde...*—Obra citada, pág. 192.

3) *La Veu de Catalunya,* III.

alemán, Mulner, para el siglo XIV, y á *otro* pintor alemán, Gaffer, para el XV, *uno y otro alemanes* por razón de su nombre. Si hay más pintores alemanes, éstos no los conozco, y de ello da fe mi lista; y, si sólo son conocidos del Sr. Casellas, medios tiene para darlos á conocer, y mientras no lo haga no creeré en su existencia. Pero ¿y *la numerosa familia, la dinastía de los alemanes ó de Alemania, procedentes de este país?* En efecto, esa dinastía existe, y procede indudablemente de unos alemanes venidos de Alemania, sólo que se debe tratar de aquellos alemanes que entraron en Cataluña con

> Ataulfo el valiente,
> en cuya heroica frente
> de los godos desciende la corona;

el que ocupó Narbona y Barcelona... como se enseñaba en las escuelas primarias de mi tiempo; porque hacer á los *Alemanys* pintores gente acabada de llegar de Alemania en el siglo XV, esto no lo probará el Sr. Casellas más que para un escultor de fines de siglo llamado en los documentos Juan de Alemania. Los demás no son alemanes, sino *ex ovo,* y, si tan delgado hila el Sr. Casellas, tendrá que reconocer que los innumerables *Alemanys* que hoy viven en Cataluña son tan alemanes como los *Alemanys* pintores del siglo XV.

¿Qué es, pues, de la pintura catalana de la escuela pictórica del cuatrocientos catalán?

Queda ya dicho, y bien dicho, por los Sres. Justi y Casellas, sólo que el primero la limita, fijándole por término inferior el mediados del siglo XV, y el segundo no la ve con caracteres propios, sino adquiridos por la influencia alemana. La escuela catalana, la pintura catalana durante todo el siglo XV, es *gótica:* no lo es en Dalmau, no lo es en Alfonso, no lo es en Bermejo. Estos tres maestros son lo que son, no engarzan con la escuela catalana, no son pintores catalanes: el primero es flamenco, el segundo italiano y el tercero castellano. Fuera de las obras de estos tres grandes maestros, todo lo demás es catalán, es *gótico;* todo, como dijo el Sr. Justi, «corresponde al estilo *gótico* del tiempo». He aquí la razón de que sea de notar en nuestra pin-

tura, como lo ha notado muy bien el Sr. Casellas, «la forma ruda y pesada, el desarreglo ó la simetría de la exposición» «y la afición á las groserías de aquel metal que, si siempre reemplazaba la transparencia de los cielos, sustituía las más de las veces los esplendores del paisaje».

Sin embargo, el goticismo del siglo XV no es el del XIV. Los Cuatrocentistas catalanes han llegado al individualismo, al naturalismo, y he aquí lo que precisamente hará que se distinga una tabla catalana del XV de toda otra tabla extranjera. Nada tan sorprendente como la Pascua del *Retablo del Condestable,* porque aquellas cabezas del apostolado encerradas dentro de grandes limbos dorados nos están revelando la sorpresa del milagro tanto como la propia individualidad humana histórica representada, efecto sorprendente conseguido con luz de frente, sin sombra, sin perspectiva aérea, y en medio de los dichos limbos, que sólo producen mal efecto á primera vista, esto es, hasta tanto no los elimina la atención, para extasiarse luego ante la gran facilidad técnica que consigue sin contrastes, lo que sólo por este medio las escuelas naturalistas de su tiempo producen. El arte nuevo se presenta, pues, entre nosotros, vestido á la antigua: si Luis Borrassá pinta con la paleta del fresquista en el primer cuarto del siglo, y Pablo Vergós con la del pintor al óleo en el último, uno y otro emplean el color de una manera tradicional. ¿Por qué las condiciones de la técnica medieval se imponen á todas las modalidades de la pintura catalana del siglo XV? ¿Por no poder sus grandes maestros elevarse á las regiones libres del arte de su tiempo? ¿Quién puede dudar de la capacidad de nuestros pintores para elevarse á las regiones del movimiento libre y de la perspectiva aérea delante de los cuadros de Vergós? ¿Por qué no lo hicieron? A esto responde nuestro apéndice codumental. El buen número de contratos que presentamos nos enseñará que la nueva estética no encontró adeptos entre los catalanes, es decir, entre la sociedad catalana. El primero de los contratos con que se inaugura el siglo XV puede creerse firmado á últimos, y viceversa. Si hay oro, si hay estofados, si hay exceso de azul de Acre, es porque del 1400 al 1500 se exigen todas estas cosas. Grande honor se ha hecho ciertamente á Dalmau por haber faltado á lo capitulado y

haber hecho un cuadro á la moderna; pero por esto mismo que se trata de un caso excepcional hay que admitir la posibilidad de que no les fuera dado á todos la facilidad de faltar á lo pactado. Digo, tratándose precisamente de economizar el oro, cuando se dan casos de que se fije hasta el número de libretas que debían colocarse *(Documento XXXVIII)*. No sería, pues, justo cargar en la cuenta de nuestros pintores lo que debe ponerse indudablemente en la de la sociedad de su tiempo. Basta verlos y sentirlos capaces de pintar como pintaban en sus días italianos y flamencos, para compadecerles y compadecernos de que no se les hubiese dejado en libertad, en lugar de imponerse nuestro espíritu tradicionalista y conservador, así á la estética como á la técnica de los Cuatrocentistas. Véase, pues, cómo la pintura catalana estaba en las mismas condiciones generales que la extranjera á la entrada del siglo XIV, cómo nada le faltaba para emprender por el nuevo camino, esto es, cómo tenía una tradición artística propia, un arte propio, y un procedimiento artístico común con todos los países.

Si, además, resulta el pintar al temple una característica de la escuela catalana; si las veladuras al óleo y los barnices recomendados por los tratadistas de la pintura de los siglos XIV y XV como convenientes para dar transparencia y brillantez á los cuadros pintados al temple, al huevo ó con otro cualquier vehículo, eran dejados de lado durante tres cuartos de siglo, y el empleo del aceite de linaza era general, era conocido de todos los pintores, aun cuando no podamos decir cómo se preparaba entre nosotros, por no constarnos; es incuestionable que nuestros primitivos, pues, no necesitaban aprender de los primitivos flamencos ni la pintura al óleo. ¿No se desarrolló entre nosotros por no haber dado con el secante empleado por los van Eyck y los flamencos? No lo creemos sino temporalmente. No se desarrolló el pintar al óleo por no ser necesario, esto en primer término, y en segundo lugar porque la fuerza de la tradición no les permitió marchar por las nuevas vías del renacimiento pictórico á nuestros pintores [1].

¿Negaremos, sin embargo, que el encadenamiento de su

---

1) Véase sobre la preparación del aceite de linaza en la pintura, DALBON: *Les procédés des primitifs. Les origines de la peinture à l'huile* (París, 1904), págs. 162 y sig.

espíritu y de sus manos no diera por resultado una obra de una dulzura y de un misticismo que no ofrecen las otras naciones artísticas? No ciertamente: es un encanto la pintura catalana del XV, cuando se prescinde de lo que por este tiempo se hacía en Italia y Flandes. Porque con los reducidos medios de una técnica pobre, de un convencionalismo anticuado, se producen todos los efectos que no consiguen las otras escuelas sino mediante los mágicos recursos de la luz y del color. Podríamos decir que, á fuerza de verse tan contenidos nuestros artistas, llegaron á la estilización del individualismo y de los sentimientos, lo que quizás no hubiesen alcanzado de atender, como se atendió en Flandes, principalmente á los progresos técnicos.

Italia no dió al procedimiento de la pintura al óleo que caracteriza el arte flamenco cuatrocentista sino hasta mediados de siglo la atención que se merecía. Aun así y todo, se continuó pintando al temple, al huevo, grandemente durante el dicho lapso de tiempo, y el temple fué el procedimiento en honor en la escuela veneciana, lo cual dice desde luego que no se necesita del óleo para producir maravillas de color. Que el procedimiento al óleo convenga más á la pintura, lo creemos, así como no fuera más que para la mayor rapidez de ejecución.

Hácese honor á los van Eyck de la introducción ó generalización de la pintura al óleo, y por siglos se les ha hecho el de su invención. Hoy, que se sabe que la pintura al óleo era conocida y practicada desde el siglo XII, se ha querido rebajar el mérito de la técnica eyckyana: no lo estimamos justo, y para nosotros serán siempre los autores de la pintura al óleo.

¿Era conocida la pintura al óleo en Cataluña antes de que los van Eyck difundieran con sus obras sus excelencias? Arcayna, en 1401, estaba encargado de pintar la fuente que los concelleres habían levantado en la calle de Boters, y, al dársele un á cuenta por el clavario en 28 de noviembre de dicho año, se hace constar que es por «pintar e daurar a ses propries messions e despeses .I. angel de metal e .I. pom dor fi e lespiga de blanch *al oli,* e los merlets, &.», de dicha fuente[1].

---

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Loc. cit.*, fol. 200.

En otro á cuenta de dicho pintor por sus trabajos en la Casa Consistorial, ó sea para pintar y dorar tres estatuas que estaban á la entrada de la puerta del salón del Concejo de Ciento, se hace constar que la entrega es para la compra de colores «blanch, ezercho[1], *oli de linós,* vermelló, verd, *oli de gingoli,* carmani y atzur d Acra»[2].

Del empleo de la pintura al óleo en tablas y lienzos, ó sea de cuadros pintados al óleo, no se encuentran indicaciones: una sola teníamos recogida para primeros del siglo XVI, cuando Mosén Gudiol nos ha proporcionado una para el año 1494: para esta fecha consta que Vello debía pintar un retablo con *oli de linós (Documento XXXI).* Pero este punto de no pintar al óleo los Cuatrocentistas catalanes nos interesa, porque de plano destruye esas influencias teutónicas tan ponderadas; porque ¿cómo no se había de adoptar su técnica si habían sugestionado nuestro espíritu?

Italia ha hecho honor á Antonello de Mesina de la introducción en la pintura italiana del pintar al óleo, y su obra más antigua, el *Salvator mundi,* hoy en Londres, es del año 1465. Ahora bien: entre 1460 y 1466 se escribió el *Tratado de Arquitectura* del escultor florentino Filarete, y en el folio 182 del manuscrito conservado en la Biblioteca Magliabechiana de Florencia se encuentra un diálogo sobre la pintura, y en éste se lee:

«— *Dimmi in che modo si lavora con questo oglio, e che oglio è questo?*

»— *L'olio è di seme di lino.*

»— *Non è egli molto obscuro?*

»— *Si, ma se gli toglie.* Il modo non so[3].

Toda la invención de los van Eyck está explicada en lo dicho por Filarete. Cuando un tratadista de las artes plásticas declara entre 1460-1466 que ignora cómo se purifica el aceite de linaza para poder ser empleado en la pintura de cuadros, se puede

---

1) *Ezercho, minio.* Careta: *Diccionari de barbrismes introduits en la llengua catalana* (Barcelona, 1901), pág. 270.

2) Archivo Municipal de Barcelona: *Clavario,* 1401, fol. 167.

3) Milanesi, notas a Vasari: *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Florencia, 1878), t. II, págs. 566-588.

estar cierto de que en Italia no conocerían el procedimiento los antecesores de Antonello. ¡Qué mucho, pues, que fuera para nuestros pintores catalanes desconocido! Si el Mediodía no pintaba al óleo como el Norte, esto no fué causa de inferioridad artística: no lo fué para Italia, ilustrada ya con los grandes nombres de Masaccio y los Bellini; no lo fué para Cataluña, ilustrada con los nombres de Borrassá, Martorell, Dalmau, Cabrera, Huguet, Vergós, que no pintaron al óleo como lo hicieron Alfonso y Bermejo.

CAPÍTULO V

DE LAS GRANDES ESCUELAS PICTÓRICAS COMO ESCUELAS DEL CUATROCENTISMO

OBLÍGANNOS á escribir este capítulo las aseveraciones de los Sres. Justi y Casellas sobre la filiación de la escuela catalana, pues diciendo de consuno que nuestro arte está informado por la escuela antigua de Colonia, hemos de ver lo que era esa escuela en los días que brilla en la nuestra, astro de primera magnitud, y también en las extranjeras, Luis Borrassá.

Aldenhoven, en su obra citada, resume la marcha de la escuela de Colonia en los siguientes términos: «Desde 1380 hasta 1396 florece la llamada propiamente escuela del maestro Wilhelm; luego vienen sus diversos é innovadores sucesores. Sobre 1413 múdase el gusto, bien que no se haya extinguido la tradición de la antigua escuela. Hacia 1430 entra Esteban Lochner, cuya última obra conocida está fechada en 1447. Su influencia se ejerció sólo por un corto tiempo: se la llevó el ideal de los neerlandeses, y de 1473 hasta 1481 dominó la nueva escuela del pintor llamado de la *Vida de María*» [1]. Cuenta, pues, el Sr. Alden-

---

1) *Von 1380 bis 1396 blüth die eigentliche Schule Meister Wilhelms; dann kommen die mannigfach neuernden Nachfolger. Um 1413 aendert sich die Geschmack, obgleich die Uberlieferung den alten Schule nicht erloschen ist. Gegen 1430 tritt Stephan Lochner ein, dessen letztes bekannies Werk 1447 datirt ist. Sein Einfluss wirkt nur kurze Zeit, es überwiegt das Vorbild der Niederlaender und von 1463 bis 1481 herrscht die neue Schule unter dem Meister des Marienlebens.* — ALDENHOVEN: *Geschichte der Koelner Malerschule* (Lübeck, 1902), pág. 350.

hoven, tres períodos para la historia de la escuela de Colonia entre 1380 y 1430. Estos tres períodos, para la escuela catalana, se reducen á uno: el período que llena el realmente grande Luis Borrassá. Si en Colonia la escuela ha variado tres veces en cincuenta años, en Barcelona la escuela no ha sufrido variación alguna: Borrassá no hace durante su carrera más que ir perfeccionando su técnica, conservando intangible su personalidad artística. Nosotros le veremos al acabar su carrera tan Borrassá como lo es cuando podemos ya señalarle tal vez en los últimos años del siglo XIV, privilegio sólo acordado á los verdaderos genios.

El período de Lochner, 1430-1447, corresponde, en la escuela catalana propiamente dicha, á la época de Benito Martorell; y como escuela influída por el arte flamenco, posterior en Colonia á Lochner, entre nosotros, anticipándonos á éste, á la época de Dalmau. El período de 1463 á 1481 de la escuela de Colonia, lo llenan y lo continúan, artistas tan personales siempre como Borrassá, los Vergós.

Si ahora recordamos que los períodos colonianos corresponden sus tres primeros al arte protoeyckiano, al preflamenco, al arte de Maelweel y Broederlam, al arte de los pintores de la Cartuja de Champol ó de Dijón, á un arte formado, á unos artistas que pintaban al óleo, á unos maestros, por Broederlam lo decimos, que sólo puede creerse que son anteriores á Juan van Eyck, porque consta documentalmente que pintaron entre 1392-1399 las alas ó puertas del tríptico de Felipe *el Atrevido* que han conservado sus pinturas; y esta escuela de Ypres ó de Borgoña está, respecto de Colonia, á nuestras puertas; y trabajó al lado de tan grandes maestros por lo menos un catalán, el maestro tejero Juan de Gerona, y esta escuela pinta sobre los tan cacareados fondos dorados; no es sino pura aberración el imaginar que los pintores de Santa Clara de Colonia pudieran ser por nosotros conocidos, es decir, pudiéramos ser por ellos influídos, cuando no lo fuimos por un artista tal como Broederlam. Y tendríamos que decir y confesar que sacamos algo de la escuela de Borgoña, y precisamente de Maelweel, si no se diera el caso de que *La Trinidad* de éste, en el Museo del Louvre, la vemos en una obra

de Guardia, el pintor manresano que cierra la historia de nuestros Cuatrocentistas. El *Padre Eterno* de Maelweel creemos poder decir que es indudablemente el de Guardia, pero media un siglo entre uno y otro pintor. Por consiguiente, no podemos pensar en influencia ninguna directa, sino en la adopción de un tipo creado por el maestro insigne del país de Gueldres.

Cuando los sucesores del Guillermo de la escuela de Colonia van buscando su camino, la escuela de Broederlam se lo abre glorioso á los hermanos van Eyck. Trajérase á Colonia lo que fuera el suabio Lochner, admírese cuanto se quiera su *Adoración de los Reyes* (y no pocas veces la hemos admirado), ni en sus días, ni después, pudo ni ha podido eclipsar el altar mayor de la Catedral de Gand, ese altar mayor que dió á Dalmau su Virgen y sus ángeles para el *Retablo de los Concelleres*. Esta interposición de la escuela triunfante de Flandes entre Barcelona y Colonia hace de por sí incomprensible lo dicho por Justi y repetido por el señor Casellas sobre la acción ó influencia de Colonia primitiva en la escuela catalana. Que la *Virgen con el niño Jesús en brazos acariciando á su madre,* y las *Santas Catalina y Bárbara* del tríptico del Museo de Colonia, nos recuerdan nuestras tablas, esto sólo es el resultado de la transformación ó evolución del estilo gótico en pintura al estilo gótico individualista, primer paso dado para llegar al naturalismo y al realismo, que en Colonia, como en todas partes, son notorios estos estados de la evolución pictórica.

Pero no era sólo necesario, para llegar á Colonia, atravesar centros artísticos tan importantes como Dijón y Brujas (Brujas, en donde ya desde 1413 era admirado Humberto van Eyck): en el camino, y muy cerca de nosotros, teníamos á Avinyó, con sus maestros sieneses, sin rival en el siglo XIV. No se necesitaba ser un Justi para decir: «En la escuela catalana, en las obras de la primera mitad del siglo XV, se deja ver la escuela sienesa»: esto podían decirlo cuantos tuvieran conocimiento de las obras del gran maestro de dicha escuela, de Simón Martini. Ciertos estamos de que cuando el Sr. Justi escribía que en la pintura catalana «hay á menudo tal encanto, tal suavidad en los semblantes de la Virgen», «que traen á la memoria los nombres de los artistas más alabados de la época», que su pensamiento estaba en las Vírgenes

de Simón Martini, modelos y fuentes de inspiración indubitables de las Vírgenes de Luis Borrassá. Si el Sr. Justi no conoció á Borrassá, conoció sus vírgenes en San Cugat y Manresa, y, si no se atrevió á decir que su modelo eran las Vírgenes de Martini, no pudo menos de reconocer la influencia sienesa.

Siena y su gran maestro y los discípulos de éste trajéronlos á Avinyó los Papas al trasladar su corte pontificia á la hermosa ciudad provenzal, por ese tiempo dividida en tres barrios: el catalán, el italiano y el aborígena ó provenzal. Setenta años estuvieron los Papas en Avinyó; setenta años estuvieron á las puertas de Barcelona; su último Papa, como hemos dicho, fué pariente inmediato del rey Martín; y es durante tres cuartos de siglo cuando el palacio de los Papas, el más sorprendente y monumental castillo del tiempo, se levanta y se decora por los primeros pintores del siglo.

Quiso Benito XII traer á Avinyó á Giotto, pero no le fué posible. Trajo, en cambio, á Simón Martini, y éste, durante los cinco últimos años de su vida, no se aplicó á otra cosa que á decorar las estancias del Palacio de los Papas y la Catedral de Avinyó.

El tiempo y el haber convertido en cuartel el grandioso palacio han sido las causas de que se tenga hoy por hoy que temer por completamente perdida la obra de Simón Martini. Tal vez algun día renazca de debajo de las cien capas de cal que cubren sus paredes y bóvedas, como así ha resucitado parte de la obra de un discípulo, de Mateo de Viterbo. Pero aun hoy casi borrada, puede verse la Virgen que Simón Martini pintó en el medio punto de la puerta de la Catedral, y á su vista es imposible, para todo catalán conocedor de las Vírgenes de Borrassá, no reconocerla como suya, de ignorar la existencia de las bellísimas Vírgenes del maestro sienés.

«Lo que Guido Guinicelli, Cino da Pistoia, y últimamente el Dante en la poesía, significan para la exaltación del ideal de la mujer, esto lo fué Simón Martini en la pintura. La *Donna Angelicata* será también su ideal, y su representación la considerará como el fin de su carrera» [1].

---

1) Chledowski: *Siena* (Berlín, 1905), pág. 227.

Martini, en su tarea, tenía que habérselas con los tipos creados por Giotto y Duccio di Buoninsegna. Las Vírgenes de éste decoran el palacio comunal y el Duomo de Siena, el de Santa María Novella de Florencia, etc.; son las Vírgenes durante siglos atribuídas á Cimabue; Vírgenes informadas por el espíritu aristocrático y el ideal clásico. Simón Martini no apeó de su trono á la Virgen para convertirla en menestrala de los flamencos y manieristas: la *Dona Angelica* había de tener tanto de humana como de divina, y ese tipo es la obra de Martini. Él fué el primero que sacó de la cabeza de la Virgen la toca que cubría su cabellera; el primero que dejó ver ésta ondulada y rubia, según la tradición, inclinando la cabeza con mayor donaire que Duccio, el primero en dar elegancia al cuerpo de la Virgen y á su traje. Todo esto se descubre aun hoy en Avinyó en Nuestra Señora des Doms. ¡Qué no serían las Vírgenes de las estancias de los papas Juan XXII y Benito XII! Aun hoy, como obra de Martini, se indican los profetas pintados en la bóveda de una sala de la época de Clemente VI, las primeras pinturas que se enseñan al que visita el Palacio de los Papas; de modo que serían ejecutadas entre 1338 y 1345[1], lo que no resultará cierto probablemente; pero lo que resulta cierto es que son tales figuras superiores á los frescos de Mateo Giovanetti de Viterbio, de quien consta que los estaba pintando en 1346, esto es, al año siguiente de haber fallecido Martini en Avinyó.

Para acabar con la influencia de Martini en Italia se necesitó de los Cuatrocentistas, que aparecen como el coronamiento de su escuela, no como sus enemigos; porque, como ha escrito Gosche, «Simón es, junto con Giotto, el representante más grande de la pintura gótica en Italia, y con el gran florentino la base sobre la cual se levantó la brillante escuela de los Cuatrocentistas»[2].

Museo del arte sienés fué el Palacio de los Papas de Avinyó, y ese palacio, continuamente visitado por los prelados, los mag-

1) Duhamel, archivero de Vaucluse, no decide la cuestión. — *Une visite au palais des papes d'Avignon* (Montpellier, 1904), pág. 12. — Chledowski, obra citada, niega terminantemente toda atribución de los frescos del palacio á Martini, reconociendo, empero, su escuela, pág. 237.

2) Gosche: *Simone Martini* (Leipzig, 1899), pág. 106.

nates, los grandes mercaderes catalanes de su siglo, ¿no había de serlo por los artistas, y en particular por los pintores?

Luis Borrassá era ya todo un hombre en 1390, pues en este año repetimos que le conocemos viudo, y es en 1394 cuando Pedro de Luna, pariente de la reina Maria, es proclamado papa con el nombre de Benito XIII. Cataluña, Aragón entero, están por su papa nacional, y las embajadas se suceden sin interrupción de Barcelona á Avinyó, y viceversa. Nunca, pues, estuvo Avinyó tan cerca de Barcelona como en estos días de que hablamos; nunca Avinyó nos interesó tanto como en tiempos de Juan I y de su hermano Martín. No es necesario suponer que Borrassá formase parte de embajada alguna de las que mandó Barcelona y la Generalidad de Cataluña al papa Benito XIII para tener ocasión de conocer las obras de Simón Martini y de sus discípulos; pero desde luego se puede afirmar que, de no haber tenido antes de la elección de Benito XIII conocimiento de tales maravillas de la pintura de la época, hubo de tenerlo al subir al solio pontificio el hijo de Huesca.

Ha querido nuestra buena fortuna y la de Borrassá que hayamos descubierto y se hayan conservado un número suficiente de tablas de nuestro grande artista bastantes á darnos á conocer la gestación de su tipo de la Virgen, de su *Dona Angelica,* que no supieron ó no quisieron conservar los Vergós, y por ellas veremos como es de poner la creación de la Virgen catalana en la época de Benito XIII. Por ahora no hay más que decir. Pero sí debemos hacer constar que los sieneses no crearon una escuela en Avinyó. Todo el trabajo tomado en primer término por Renouvier, Achard, Lecoy de la Marche y el abate Requin, ha resultado inútil, como puede verse en el Sr. Bayle[1], no sólo para sacar una escuela aviñonesa de los sieneses, sino de otra escuela, como tampoco han conseguido establecerla en los momentos precursores ni posteriores de Froment.

En nuestros días, es decir, durante la boga de los Cuatrocentistas, ha tenido que confesar el Sr. Bouchot, al escribir sobre *La*

---

1) Bayle: *Contribution à l'histoire de l'École avignonaise de peinture (XV siècle)* (Nimes, 1898).

escuela de Avinyó y de la región del Ródano, «que una de las más curiosas particularidades tocante á los artistas de Avinyó es que muy pocos de ellos son provenzales»[1].

¿A qué hablar, pues, de una escuela de Avinyó si los aviñoneses, si los provenzales no pintan? ¡Sería de ver una escuela francesa que no tuviera más que pintores ingleses!

De Avinyó no salió más que la escuela catalana. De Siena ya es otra cosa: salió el empuje que transformó la pintura gótica en todas partes, preparando expedito campo á los Cuatrocentistas.

Hemos dicho en todas partes, y, por consiguiente, fija nuestra atención en las afirmaciones de los Sres. Justi y Casellas sobre las influencias coloniales ó teutónicas, diremos que al empuje de Siena se transformó el arte en Alemania. «De Avinyó tomó la vuelta directa el arte sienés para Bohemia», dice el señor Gosche[2]. «La escuela de Praga,—dice Woltmann, la primera autoridad alemana en historia de la pintura,—cronológicamente, está en Alemania al frente de todas»[3], y el Sr. Chledowski, el último historiador de la escuela de Siena, acaba de escribir: «Muy claramente se deja ver el influjo italiano en las miniaturas francesas. Una serie entera de composiciones que ilustran las vidas de Jesús y de María extiéndense de Italia para el Norte por todo el curso del siglo XIV. No sólo se reconocen imitaciones del arte sienés en las miniaturas ejecutadas en París y en Borgoña: las encontramos también en *Colonia, Praga* y *Nuremberg* por la mediación de Francia. *En general, píntase en la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV, en el Norte, según modelos italianos, sieneses y florentinos*». *«Simón Martini transmite á los franceses y alemanes la herencia de Duccio»*[4].

---

1) Bouchot: *Les primitifs français* (Paris, 1904), pág. 246.

2) Gosche: *Simon Martini* (Leipzig, 1899). *Von Avignon fuehrt dann ein direkter Weg des Kuntsbetriebs nach Boehmen her ueber,* &, pág. 106.

3) Woltmann: *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1879), t. I. *Cronologisch ist in Deutschland die Schule von Prag voranzustellen,* pág. 393.

4) *Sehr deutlich schiaegt der italienische Einfluss in den franzoesichen Miniaturen durch. Eine ganze Reihe von Kompositionen, die das Leben Christi und Marias illustrieren, verbreitet sich im Laufe des XIV Jahrhunderts von Italien aus ueber den Norden. Nachahmungen sienesischer Arbeiten lassen sich nicht allein beiden in Paris und Burgund angefertigten Miniaturen*

He aquí explicado, y no para las conveniencias de nuestra opinión sobre la filiación de la escuela de los Cuatrocentistas catalanes, el por qué de ese aire de parentesco que se descubre en todas partes á la entrada del siglo XV, lo cual en modo alguno niega que en Flandes, en la Flandes de Maelweel y Broederlam, en la Flandes de Arras, Tournai é Ypres, no se hubiese ya iniciado el movimiento realista destinado á producir en todas las escuelas medioevales el grandioso efecto que desde luego alcanza con la difusión del arte flamenco por medio no sólo de la pintura, sino de la tapicería y el bordado.

erkennen, wir finden sie auch in Koeln, Prag und Nuernberg-durch Frankreichs Vermittlung, Allgemein malt man in der zweiten Haelfte des XIV und zu Beginn des XV Jahrhunderts im Norden nach italienischen, sienesischen und florentinischen Mustern.» «Simone Martini ueberwies den Franzosen und Deutschen das Erbe Duccios.»—Chledowski: *Siena* (Berlin, 1905), pág. 238.

CAPÍTULO VI

LOS CUATROCENTISTAS CATALANES

DE 1400 Á 1425

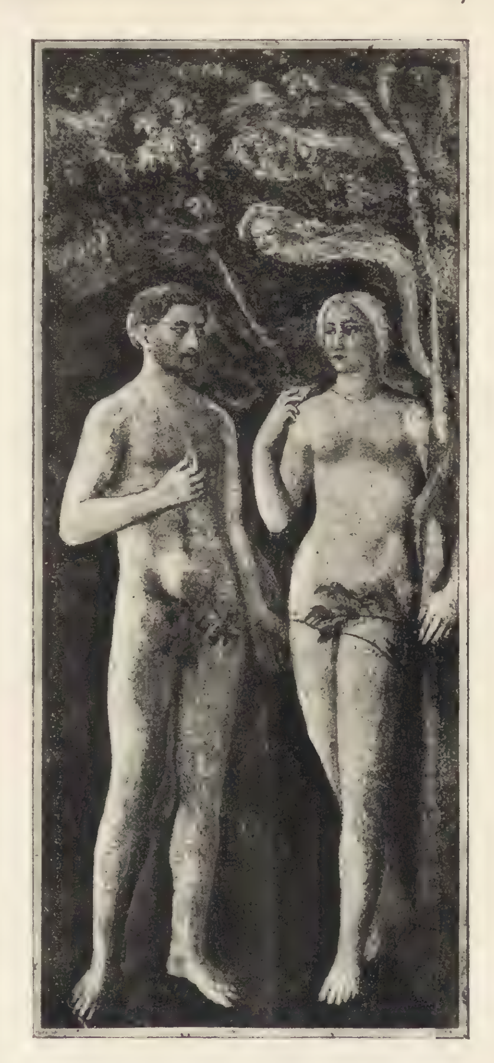
LUIS BORRASSÁ

Si el Sr. Lafenestre, miembro del Instituto de Francia, ha podido escribir después de la Exposición de Brujas de 1902, contemporánea de la nuestra y de la de París de 1904, «que sólo mediante un maravilloso salto se pasaba de los primitivos flamencos á las obras de los van Eyck»[1], esto se debe á no haberse descubierto las obras que Humberto van Eyck pintó desde que tomó el pincel hasta dejarlo inmortalizado en el retablo de Gand; pues, sea la que fuere la parte que en definitiva la crítica conceda en dicho monumento á Humberto, con sólo tener siempre presente que se pone el nacimiento de Humberto en 1366, se comprende cómo, de poder seguírsele paso á paso, lo que hasta cierto punto podemos hacer con Luis Borrassá, que bien pudo nacer en dicho año, ya que en 1390 suena viudo, veríamos que el arte, como la naturaleza, de cuya representación plástica se ha hecho cargo, no procede nunca por saltos.

Escritor alguno de Italia, ni del arte italiano, ha podido decir que fuera necesario salto alguno para pasar de la escuela gótica á la escuela naturalista, porque con sólo seguir la evolución de la escuela sienesa, como sienesa y como florentina, se había de estar seguro de encontrar en alguna parte un Masolino

1) Lafenestre: *Les Primitifs à Bruges et à Paris* (París, 1904), pág. 97.

da Panicale y un Masaccio, para quienes y de quienes puede decirse que Müntz dijo «que, desde el doble punto de vista del estudio de la antigüedad y de la naturaleza, Italia ha sido la iniciativa de Europa entera» [1].



MASOLINO: ADÁN Y EVA
Capilla Brancacci, Florencia

Woltmann llama á Masolino «precursor», le ve pintando en los frescos de la capilla de los Brancacci de Florencia con el color y la técnica de los pintores al fresco del siglo XIV, ni más ni menos de lo que se ve en Luis Borrassá, y le va siguiendo en su progresivo movimiento, propio de un hombre de talento como él, que nace en 1383 ó 1384 y vive hasta 1447. Cuando Masolino abandona á Florencia para ir á pintar en Hungría en 1425, Masaccio cuenta ya 24 años, pues nació el día del santo de Masolino, esto es, el día de Santo Tomás, *Tomaso, Masolino* = Tomasino, del año 1401. Por aquel tiempo ya uno y otro probablemente habían dejado en la capilla

1) MÜNTZ: *Les Précurseurs de la Renaissance* (Paris, 1882), pág. 250.



Masaccio: Adán y Eva
Capilla Brancacci, Florencia

de los Brancacci el *Adán y Eva* (Masolino) y su *Expulsión del Paraíso* (Masaccio), que Woltmann el primero presentó como tipos del idealismo y del realismo italiano, en los días en que Luis Borrassá desaparece de este mundo. La genial observación de Woltmann es ya un clisé corriente en el estudio de los orígenes del cuatrocentismo, como puede verse en Philippi: nosotros pedimos permiso para usar de este clisé.

Proceden indudablemente el *Adán y Eva* de Masolino del arte sienés ó florentino, del arte informado por el espíritu clásico, por un ideal de la forma, por un canon de la forma del arte antiguo que se quiere restaurar. Por esto sus figuras tienen siempre algo de escultórico. El modelo desnudo ha plantado indudablemente delante de Masolino para su *Adán y Eva*, pero el hijo de Panicale lo ha visto á través de los cristales de la idealización de la forma y de la estatuaria grecorromana.

No así en Masaccio. Su *Adán y Eva,* en cuerpo y espíritu, en forma, gesto y acción dramática, son representación del modelo

desnudo que para su obra ha plantado, no representados de una manera realística, sino naturalista, bien que se eche de ver que la naturaleza ha sido corregida por el artista. Entrambas obras podrán representar desde luego dos escuelas, dos tendencias artísticas; pues si con Masolino se continúa la cadena tradicional mediante eslabones más correctos, con Masaccio sentimos un arte nuevo, un arte del porvenir, porque no debe olvidarse que Masaccio fué un grande artista malogrado, pues falleció en 1428, ó sea á los 27 años de edad. Es por esto que en Woltmann van unidos Masolino y Masaccio como precursores del renacimiento italiano.





HUMBERTO VAN EYCK: ADÁN Y EVA
Museo de Bruselas

Pasemos del Mediodía al Norte, de Italia á Flandes: también aquí nos encontraremos con parejas de nuestros primeros padres para nuestra enseñanza, y como arte opuesto al arte italiano. Más que conocidos, célebres son el *Adán y Eva* del retablo de Gand que se tienen por obra propia de Humberto van Eyck,

en cuyo caso fueron pintados antes del 18 de septiembre de 1426, en cuyo día falleció Humberto. Así, pocos años se llevaban de diferencia los primeros padres de la capilla de los Brancacci y los del altar mayor de San Bavón.

Dejando á un lado que las fisonomías designan la obra de Masaccio como italiana, y como flamenca la de Humberto van Eyck; dejando á un lado en la *Eva* flamenca su abultado vientre, el cual por su sola presencia prueba lo antes dicho, como eran un ideal de belleza los vientres prominentes todavía en el primer cuarto del siglo XV, es incontestable que Masaccio y Humberto habían tomado por un mismo camino el estudio del natural. Pero así como en la *Eva* flamenca hemos señalado el vientre como una corrección del natural por el artista según los ideales de belleza de su tiempo, ahora debemos notar en el *Adán*, de una corrección, de un naturalismo admirable, una nueva sumisión del artista á ese ideal de belleza del siglo XIV, que perdura en la primera mitad del XV, el cual también exigía grandes extremidades, grandes pies y manos, lo que explica por reacción los diminutos pies y manos que ya en la segunda mitad del siglo XV están, digámoslo así, de moda.

Sólidos, robustos y bien medidos son los modelos de Humberto van Eyck: son gente sana, gente menestrala, que planta con solidez, pero sin pretensiones de elegancia. En Masaccio, con ser justo y natural el gesto, hay líneas que realzan el modelo y denuncian el buen sentido estético del maestro.

Pero al lado de los van Eyck se había formado otro gran artista, Roger van der Weyden, en Bruselas, ó sea Roger de la Pasture en su patria, Tournai, de quien podemos decir que casi viene á representar, al lado de los van Eyck, lo que Masaccio al lado de Masolino, esto es, la tendencia realística. Véanse su *Adán y Eva* del Museo de Pinturas de Madrid. Compárense sus cuerpos esqueléticos con los robustos de los eyckianos. Si hay un ideal de belleza en van der Veyden, precisa confesar que responde al ideal de nuestros modernistas, al ideal de un cuerpo y un espíritu enfermizos. Todas las correcciones de estilo no impiden, sin embargo, la vista de unos modelos elegidos entre gente flaca, no delgada, entre gente de plantar lánguido, tristón, de caras tristes,

de alma muerta. Cuerpos que, con ser tomados tan al vivo del natural, aparecen en realidad casi sin vida. El naturalismo de los van Eyck, el realismo de van der Weyden, nótese bien que se produce, se manifiesta en hombres que viven los últimos 24 años conocidos de Luis Borrassá, y he aquí como nada sería tan interesante para nosotros como el poder presentar, como estudio del natural, como escuela de dibujo, un *Adán y Eva* del gran maestro catalán.



ROGER VAN DER WEYDEN: ADÁN Y EVA
Museo de Pinturas, Madrid

Digámoslo desde luego: tenemos de Borrassá una *creación de Adán* en Manresa, pero no tenemos en ninguna de sus tablas obra alguna que nos dé á conocer, de la manera franca como lo han hecho italianos y flamencos, el estudio del modelo vivo, la interpretación directa del modelo vivo.

Complacióse, sin embargo, el siglo XV, en la pintura de *Adán y Eva*. En el Museo Episcopal de Vich tenemos el retablo íntegro de Guimerá, y nuestros primeros padres pueden verse en los números 876, 881, 884 y 888. A la vista del número 888, en donde se nos presentan á la puerta del recinto almenado del Paraíso en el momento de la tentación de comer del árbol prohi-

bido, en cuyo tronco está enroscada la serpiente, no podemos menos de reconocer que el estudio del modelo natural no había



Retablo de Guimerá: Adán y Eva
Museo Episcopal de Vich

entrado en nuestra escuela de dibujo como fundamental. Góticos, góticos del todo son el *Adán y Eva* de Guimerá. Pero, á pesar de las redondas cabezas y de las grandes manos y de la estrecha

cintura, hay proporciones, un sentido cuando menos de la forma, y dicho se está que no hubiéramos traído á colación los modelos guimeranos, anónimos y del siglo XIV, si no pudiéramos decir que Borrassá, en las dos tablas del bancal del Museo de Solsona, nos presenta en un medio cuerpo de Jesús en el Jordán una repetición del *Adán* de Guimerá, no directa, claro está, sino de una forma artística propia de un arte, de un tiempo en que se pintaba, no según el modelo, sino de memoria y de conformidad con un canon tradicional que casi nos atrevemos á decir que es el que arrastra á van der Weyden á la pintura de la forma humana escuálida, pues no creemos que se trate de asceticismo alguno.

Borrassá no nos dará en sus tablas figuras desnudas del natural como modelos humanos, pero nos dará más de una vez el Crucificado, y al estudiar esa figura veremos cómo, siguiendo el movimiento de su tiempo, también él hubo de pedir al modelo vivo la exacta conformación del cuerpo humano, cuya hermosura alcanzó á reproducir, precisamente en el tipo femenino.

¿Es que Borrassá aparece solo á nuestro estudio? ¿No tuvo compañeros? ¿No tuvo émulos? Esto pudiera creerse por lo mismo que no lo citamos junto con otros artistas, y, sin embargo, éstos existieron, nos son conocidos por los documentos; pero, por desgracia, no lo son por sus obras: de aquí que hasta ahora no los hayamos nombrado para colocarlos en el puesto preeminente que sin duda ocuparía algunos, bien que uno de ellos, por cierto el que más documentado se nos presenta, ya lo hemos citado: le hemos visto pintando en las Casas Consistoriales de Barcelona: es Jaime Cabrera, nombre que veremos grandemente honrado.

Cual sea la posición que Luis Borrassá ocupa dentro de nuestra escuela y dentro de la historia general de la pintura, conviene conocerla y fijarla para determinar sus relaciones y la de la escuela catalana, y á estos fines presentamos el abreviado cuadro que sigue, que por sí solo ha de decir para los conocedores mucho más de lo que dejamos escrito para establecer la independencia de los Cuatrocentistas catalanes; pero permítaseme, á la vez que protesto de todo espíritu de vanidad por haber descubierto la gran figura de Borrassá, que debo no sólo como catalán, sino como historiador de la pintura, hacer resaltar una personalidad

hasta hoy desconocida y que viene á reclamar su derecho á ocupar un puesto al lado de los más grandes precursores del Renacimiento.

	Escuela catalana	Escuela italiana	Escuela flamenca	Escuela de Colonia
Siglo XIV	1366?	Masolino da	Maelweel	Escuela gótica del maestro
Luis Borrassá	1399	Panicale	Broederlam	Wilhelm
Siglo XV	1400	Masolino da Panicale	Humberto y Juan van	Maestros desconocidos, innovadores.
Luis Borrassá	1424	Masaccio	Eyck Obras desconocidas	

Compañeros de Luis Borrassá fueron un Picón Alexandri, que suena italiano por su nombre; Antonio Rossell y Juan Vidal; pero de estos tres pintores sólo nos consta que un día se liaron á cuchilladas, siendo Rossell quien promovió la pelea[1].

Como testigos no sabemos de qué contrata, por quedar las escrituras sin redactar, vicio feísimo de los notarios del XV, y ya veremos si nos ha perjudicado, sabemos de los pintores Gabriel Barata, Pedro Castell y Juan Parellada, años 1400, 1406 y 1411[2].

De Guillermo Feliu, pintor, sabemos que era hijo de Berenguer, de la villa de Ullastret, diócesis de Gerona[3]; y á este Feliu, en la escritura *Pheliciis,* creemos poder relacionarlo con el «*Peliciis* maestro de draps de senyals» que encontramos en el año 1394[4]. De Pedro Camps sabemos que trabajaba como pintor en casa de un perpuntero en 15 de enero de 1420[5], ganando al año 11 libras y 11 sueldos, amén de la manutención y asistencia facultativa. Sabemos de Domingo Mayner ó Maynes, que vivía en 14 de abril de 1411, y también en 5 de diciembre de 1420,

---

1) Archivo de Protocolos: *Manual de Tomás de Bellmunt.* Escritura de composición del sábado 27 de noviembre de 1405, leg. 5.º Vivía Vidal aún en 14 de marzo de 1408. *Manual de Bernardo Pi.*

2) Idem ídem: Manuales leg. 1, 25 de enero de 1400; leg. 4, 23 de febrero de 1406; leg. 5, 9 de diciembre de 1411.

3) Idem ídem, leg. 5, 8 de octubre de 1409.

4) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibre de Deliberacions de 1394,* fol. 8 v.

5) Archivo de Protocolos de Barcelona: Legajo de *Bernardo Pi,* núm. 11.

y que era ciudadano de Barcelona[1]; que es lo que sabemos de Antonio Tosell, esto es, que vivía en 2 de abril de 1415[2]; y para Jaime Vallpera consta que era pintor en Tortosa en 30 de enero de 1413[3]. Natural era de la villa de San Mateo, del reino de Valencia, pero con residencia en Barcelona, Antonio Vallsera, pues en ella vivía en 30 de enero de 1413[4]; y del pintor ciudadano de Barcelona Juan Vidal sabemos sólo que vivía en 2 de mayo de 1421 en dicha ciudad[5]. Para Raimundo Desfeu, pintor y habitante en Barcelona, consta actuando en calidad de obrero de la cofradía de Freneros en 20 de diciembre de 1393, y vivo se le encuentra en otros documentos de los años 1399, 1404 y 1418[6]. Pedro de Valldebriga llegó ya viejo al siglo XV, pues figura en los registros de la milicia de Barcelona en 1360; como propietario suena en 1384; como apoderado de Luis de Aragón en 1389 y 91, y como ejecutor testamentario de Bernardo Rubí en 1404 y 1405[7]. Hubo, pues, de gozar de consideración Valldebriga, y, si ésta la ganó pintando, es de lamentar que nada sepamos de sus obras. De los tres pintores Luis Claver, Francisco Tries y Diego de Sevilla sólo sabemos que estaban avecindados en Barcelona respectivamente en 1412, 1414 y 1416[8]. De Bonanat Vilar lo que nos consta es que era ciudadano de Barcelona en 1421 y que en mayo de dicho año vendió un esclavo tártaro que tenía en 40 florines[9].

Entre estos pintores que acabamos de citar, y á quienes, á pesar de conocer sus nombres, podríamos llamar anónimos por desconocer sus obras, hemos encontrado representantes de Italia, Andalucía y Valencia; y aun cuando es de suponer que vendrían á establecerse en Barcelona por ofrecerles ventajas para su trabajo, es lo cierto que no habían de ser desmañados, porque no emi-

---

1) Idem ídem, núms. 10 y 5.
2) Idem ídem: Legajo de *Miguel Reig*, núm. 3.
3) Idem ídem: Legajo de *Bernardo Pi*, núm. 11.
4) Idem ídem, núm. 2.
5) Idem ídem: Legajo de *Miguel Reig*, núm. 3.
6) PUIGGARÍ: Obra citada, págs. 8, 77 y 280.
7) Idem ídem, pág. 275.
8) Idem ídem, pág. 280.
9) Archivo de Protocolos: Legajo de *Miguel Reig*, núm. 3.

gran sino los que tienen fe en sus fuerzas para poder crearse una nueva patria, una nueva familia y un nuevo círculo social.

Convertir á esos emigrantes en eminencias, nos parecería aventurado; pero también acabamos de decir que no es posible admitirlos como nulidades. Formados en Italia, en Andalucía y en Valencia, de estos centros habían de traernos ideas y procedimientos artísticos susceptibles de amoldarse con los aquí reinantes, por más que hoy no pueda decir nada de las escuelas andaluza y valenciana.

Vengamos ahora á Jaime Cabrera, á quien ya hemos citado como pintando en la Casa Consistorial de Barcelona. De haber hecho cosas de mayor empeño que la decoración de un artesonado, sabemos en primer lugar por haber quedado de ello memoria en un Manual de Tomás de Bellmunt. En 22 de enero del año 1400 capituló con el beneficiado de Solsona Pedro Sagrera el pintar un retablo; pero la capitulación no consta: Bellmunt tuvo pereza de extenderla en su Manual, y, por consiguiente, sólo nos dejó memoria del hecho; de suerte que, de haberse conservado en Solsona su retablo, de existir de su tiempo más de uno, nos fuera imposible su identificación. Más afortunado Mosén Gudiol y Cunill, descubrió en la Curia Fumada de Vich, que es el Archivo de Protocolos antiguos de dicha ciudad, propiedad de su Seo, el contrato pasado en 18 de agosto del año 1400 con el capiscol de la misma *(Documento I)* para pintar un retablo que ha sido una verdadera desgracia que se haya perdido, por cuanto se estipulaba que «haia a pintar la istoria tota de la passió, ço es, del Jeshús devallat de la creu *per la forma e manera que es pintada la dita istoria en lo retaule ja fet e posat en lesgleya de Sancta Maria de Montosion en la ciutat de Barcelona, e ab totes les armes de Jeshú xpist. e ymages e altres coses pintades e posades en lo dit retaule*». Esta cláusula, tal como suena, previene que el retablo de Vich no había de ser sino una mera copia ó repetición del de Barcelona; pero ¿es esta la recta interpretación, este el recto sentido de dicha cláusula?

Aquí nos encontramos, y á la entrada del siglo, con una cuestión importantísima: la de si cuando se dice á un pintor que su obra será tal como otra que se cita, se trata de una copia ó

repetición de la misma, y si, por consiguiente, se ha de entender que la obra de referencia era original del artista con quien se contrata la copia ó repetición. Yo no veo en el caso presente cómo dudar de que lo pedido no fuera una repetición del *retablo de Montesión,* también perdido, puesto que se dice que ha de ser *de forma y de manera* como el tal; y yo no sé cómo se podría entender que sólo se tratara, en vista de lo terminante de dichas expresiones, que fuera *según forma y manera* del retablo de Montesión. Para mí se trata, pues, de una condición precisa, de una repetición de dicho retablo. Digo repetición y no copia porque, tratándose del autor del retablo de Montesión, se podía y debía dejar á éste en libertad de introducir aquellas alteraciones que, sin modificar esencialmente la obra, no obligaran al artista á la pesadísima tarea de copiarse. De esas repeticiones ¿cuántas y cuántas no se conocen en la historia de la pintura de todos los países? En el siglo XVI abundan ya (véase mi estudio sobre Dominico *el Greco).* Por consiguiente, bien podían darse en el siglo XV.

El que se prevenga que las figuras vayan vestidas de azul de Acre, esto no significa novedad, sino condición que se estipula siempre, porque el siglo entero vive apasionado por ese dichoso azul. Véanse todos los documentos, y se verá como esta condición no falta, llegándose hasta á estipular, como se estipuló con Borrassá en 1404 y con Jaime Huguet en 1455, que á lo menos pondría en cada cuadro una imagen vestida de azul de Acre, que se distinguía del llamado de Alemania *(Documentos III y XII).*

¿Debe valer el ejemplo, terminante á nuestro entender, que acabamos de conocer en punto á repeticiones, para casos en los cuales la redacción de una cláusula parecida no fuera tan clara? Para mí, sí; pero ya discutiremos esos casos, que vamos á ver en seguida; pues, sin prueba terminante, yo no puedo admitir que se le diga á un artista que su obra será según la de otro maestro. Esta condición, imposible hoy, no creo que haya sido posible en tiempo alguno.

Otro contrato de Jaime Cabrera debemos al conservador del Museo de Vich, y es el pasado con los prohombres de San Julián de Sorba en 14 de abril de 1404 para pintarles un retablo,

que tampoco se ha conservado *(Documento II)*. Nada hay que observar en las condiciones estipuladas, que son las generales de tales contratos: el oro fino de Florencia, el azul de Acre ó de Alemania, etc.; pero aquí se estipula que el guardapolvo será «enbotitz he dauratz dargent colrat he datzhur dAlamania». En el de Vich el guardapolvo no había de ser *embutido,* esto es, relevado, de relieve, sinó pintado; lo cual es de recordar como cosa ya corriente en el siglo XV, en sus primeros años, por los que tratan de clasificaciones por medio del relieve de los fondos, ya sea en los cuadros, ya en los guardapolvos.

Nada más podemos decir de Jaime Cabrera, de ese pintor ciudadano de Barcelona, que hubo de ser muy considerado cuando, sobre pintar por la ciudad y uno de sus conventos, le vemos solicitado por la Catedral de Vich, centro en todos tiempos importante de cultura catalana; pero delante de un hombre que responde al apellido ilustre de los Cabrera, hemos de preguntarnos ya ahora por lo que más tarde veremos si no era más ó menos allegado de la familia del almirante de Aragón, Bernardo Cabrera, porque encuentro que en 1405 Bernardo de Cabrera, después de algunas discusiones con el obispo de Vich, que lo era el aragonés Diego de Heredia, llegó con él á una inteligencia sobre el mero y mixto imperio del castillo de Sanforas, que era de la mitra[1]. ¿Sería casual ese encuentro del almirante Cabrera y del pintor Cabrera, á un tiempo en relaciones y tratos con el obispo y el capiscol de Vich?

Ausonense, ó por lo menos ciudadano de Vich, era Nicolás Verdera, conforme consta del contrato celebrado en 29 de agosto de 1406 con los prohombres y cofrades de la cofradía de San Luis y de Santa Lucía de dicha ciudad, según documento encontrado por Mosén Gudiol y Cunill *(Documento IV)*. El retablo que pintó, también se ha perdido, pero se ha conservado el contrato, que es interesante, por repetirse la cuestión de las referencias que hemos tratado á propósito de Jaime Cabrera.

Verdera había de pintar en la punta del retablo, conforme á la tradición, á la cual rara vez se falta en el siglo XV, *«la ystoria*

1) MONCADA: *Episcopologio de Vich* (Vich, 1894), t. II, pág. 356.

del Crucifix, per semblant forma e manera que es pintat en lo retaule de Sent Nicholau qui es dins la Seu de Vich». En el bancal había de pintar cinco historias, y de este bancal se dice: *«Lo banch sia an tot semblant a aquel de Sent Nicholau qui es dins la Seu de Vich».* ¿Se puede dudar, en vista de lo subrayado, que á Verdera se le pidió la repetición del *Calvario* y del *bancal* del *retablo de San Nicolás* de la Seo de Vich? ¿Por qué no se dice «del retablo de San Nicolás por vos pintado»? Pues, por esto, porque, siendo suyo, hubiera sido un pleonasmo. Sobrado sabían las partes contratantes de quién era el *retablo de San Nicolás.*

Entéranos ese contrato que en el bancal de los dos retablos había en el compartimiento central *«la image de la Verge Maria ab son fill Jhs. e .VI. angels, .III. a cascuna part, qui sonen diverses asturmens».* Aquí tenemos una prueba más de lo que hoy está ya fuera de duda, aun cuando entre nosotros perdure el error, de que no inventó van Eyck, ni es cosa de Flandes, ni de Francia, sino de todas partes, pues no creo se haya fijado el lugar de la creación del tema, el de la Virgen rodeada de ángeles músicos ó de ángeles cantores, como vemos en nuestra escuela en los cuadros de Borrassá, Dalmau y Pablo Vergós. Nicolás Verdera había de pintar «lo guardepols ab texels *anbutits* e senyals dargent colrat e de azur dAlamanya».

Merece notarse en este contrato la siguiente cláusula: «Item promet lo dit Nicholau que lo dit retaule farà en la manera demunt dita bo e bell, a conexença de .II. mestres, .I. per part del dit Nicolau e altre per part dels dits confrares elegidors. Declarant, emperò, que si en cas en lo cual los dits dos mestres elegidors declaren lo dit retaule esser bo e bell en la manera demunt dita, que la dita confraria haia a pagar als dits dos mestres lo salari e despeses quells dits mestres haian per açò fets nels pertanyeria. E si declaraven no esser bo e bell en la manera demunt dita, lo dit Nicolau haia estar a la menys bonesa del dit retaule. Axí que a conexensa dels dits .II. mestres li sia remogut e levat del preu devall scrit, qui li es promès per fer dit retaule. E haia en lo prop dit cas, lo dit Nicolau, e pagar als dits .II. mestres lo salari qui per axòls pertanya, e les despeses que per occasió daxò haurien fets los dits .II. mestres».

Entra ahora en nuestra cuenta un pintor de la villa de Tárrega llamado Ramon de Mur, porque nos parece conveniente, cuando citamos maestros de quienes no conocemos las obras, y, por consiguiente, de imposible filiación dentro de la escuela catalana, dejar íntegra la relación de Luis Borrassá, no para tratarlo como monografía, sinó para que aparezca la escuela catalana de los Cuatrocentistas íntegra y continuándose en los maestros conocidos posteriores á Borrassá en obras que dicho se está que también alguno hubo de pintar en sus días, discípulo, compañero ó émulo.

Ramón de Mur, pues, en 15 de junio de 1421, se obligaba á pintar para la iglesia de Guardiolada un retablo con la *historia de San Miguel,* por el precio de 33 florines de Aragón. Por si este retablo se hubiese preservado en todo ó en parte, diremos que el retablo en cuestión tenía 9 palmos de ancho por 12 de alto. En medio del mismo pintóse la imagen de San Miguel, y arriba, en el punto, *el Crucifijo,* acompañado de María y de Juan. Y á cada lado de la tabla central escenas de los hechos de San Miguel. En el bancal, *la Piedad,* con María y Juan, y á sus lados respectivos *San Pedro, San Pablo, Santa Catalina* y *Santa Polonia.*

San Miguel, cuando las escenas representadas no exigieran lo contrario, se le había de presentar armado de punta en blanco, con el manto pintado de azul de Acre ó de ultramar, *pampolat daur.* El guardapolvo había de contener como decoración un follaje de varios colores, conteniendo ó sosteniendo los escudos que los Jurados de Guardiolada designaran.

Su trabajo había de ser como otro que para en Arbonés (Anerbonés), de Verdú, había pintado *(Documento VII).*

Este era el segundo retablo que á nuestro conocimiento pintaba el targarino Mur dedicado á San Miguel: el primero lo había pintado para Verdú, el segundo para la vecina Guardiolada, y para éste se pedía que fuera como el de Verdú. Por consiguiente, Mur se nos presenta como habiendo conseguido llamar la atención pública sobre sus obras, y en particular sobre una de ellas, sobre el *retablo de San Miguel* de la capilla de la familia Arbonés de Verdú. La cláusula en cuestión dice que «promet fer lo dit retaule tal com lo que ya fiu a Nerbonés de Verdú»; de

modo que aquí está claro que se pide á Mur la repetición de una obra suya: de no constar de un modo tan claro, tendríamos la cuestión planteada en el propio terreno en que se nos ha presentado el caso de Jaime Cabrera. ¿Podemos ahora, del caso presente, concluir que cuando no se diga terminantemente que se trata de la obra del pintor á quien se encarga una obra nueva, lo que ha de entenderse es que se trata de una simple referencia á una obra que ha de servir de tipo de comparación para aquilatar las cualidades que se exigirán á la obra encargada? Yo repito que no. Repito que por pleonasmo se podría suprimir la mención terminante de tratarse de la obra de un mismo artista. A éste le había de ser indiferente que en la escritura se dijera como tal retablo suyo, por cuanto él ya lo sabía y se sabía de toda notoriedad. El caso en cuestión, por lo contrario, ha de valer como prueba indubitable de pedírsele á un artista la repetición.

Tienen los datos recogidos por Mosén Segura importancia excepcional, por lo raros, para otra cuestión á dilucidar. Veámoslos. Para el año 1432 recogió la noticia de un donativo hecho al retablo de la parroquial de Verdú por Jaime de Vilamartí, y otra del que hizo María, esposa de Pedro Bartomeu, en 1434[1]. Este segundo donativo nos dice que en 1434 estaba por hacerse el retablo *(fiendo)*, no que se hubiese hecho. Por consiguiente, de lo que se trata es de donativos hechos para dotar la iglesia parroquial de Verdú de un nuevo retablo, pues retablo ya lo tendría, y bien pudo ser que pasaran muchos años antes no se recogió la cantidad necesaria para llevar adelante la obra.

Conviene, por lo tanto, poner gran cuidado en esto para no adelantar las obras y ponerlas en contradicción con su tiempo, dando lugar á la crítica artística para decir la gran barbaridad de que poco le significa el dato documental si está en contradicción con el concepto artístico. Cierto, cuando éste está bien fundado, lo que se ha de tener por seguro es que el dato ha sido mal interpretado. Por ejemplo: en el Museo Provincial de Bellas Artes de

1) Año 1432: « Ego Jacobus de Vilamartí... dimitto al retaula de la dita sglesia parrochial medium florenum dicti auri et recti ponderis... » Año 1434: « Ego Maria uxor Petris Barthomeu dimito retabulo *fiendo* in ecclesia de Verduno ». —*La Veu de Montserrat* (Vich, 1895), págs. 155 y 198.

Barcelona tenemos las bellas tablas de los plateros ó de San Eloy. Pues bien: yo poseo los documentos que prueban que de la obra del tallista á la del pintor transcurrieron ¡catorce años! Téngase esto presente para no concluir del dato de la obra de carpintería que la de pintura hubo de seguirle inmediatamente: la solución de continuidad puede ser de catorce años, como hemos visto.

Queda dicho que no conocemos ni el *retablo de San Miguel de Guardiolada,* ni el *retablo de San Miguel de Verdú de Narbonés,* y esto cuando en el Museo Episcopal de Vich tenemos un *retablo de San Miguel de Verdú,* del cual tuvimos dos tablas en la Exposición. No es el de Arbonés, pues consta que procede de la iglesia parroquial; y respecto de éste, el presbítero Sr. Segura, antiguo colaborador en mi *Revista de Ciencias Históricas,* nos ha dado datos que podrían hacernos creer que fué pintado en 1434, en cuyo caso deberíamos reclamarlo para Mur, si detalles de indumentaria y de arquitectura principalmente no lo llevaran, como se dice en el *Catálogo* del Museo de Vich, á fines del siglo XV.

Hubiera sido, pues, cosa de desesperar, cuando tan interesantes noticias teníamos de nuestros pintores de primeros del siglo XV, el no conocer ninguna de sus obras; y aun se comprenderá más lo que decimos al saber todo lo que llevábamos averiguado del que era de suponer, por la abundante noticia que de él teníamos, que había de ser por su tiempo y por su siglo la cabeza de los Cuatrocentistas catalanes.

Sabíamos de un Luis Borrassá que estaba viudo en 1390, y por haberle quedado un hijo llamado Narciso, y por llamarse así el hijo, y dar poderes á un Pedro Borrassá, escribiente, hijo de Guillermo Borrassá, difunto, pintor de Gerona, sospechaba con razón Puiggarí si los dos Borrassás pintores serían hermanos. Créolo así, y los creo gerundenses, aun cuando viviendo separados los dos hermanos, esto es, uno establecido y ejerciendo su arte en Gerona, y el otro, Luis, establecido en Barcelona. De aquella rama entiendo que es el Honorato Borrassá que aparece á mediados de siglo, y de quien más detalladamente hablaremos.

Ya nada más sabíamos de Luis Borrassá, cuando del mismo se han conservado tantas noticias de sus obras, lo que nos obli-

gaba por su mismo número, siendo tan raras, en general, las noticias, á considerarle, permítasenos la palabra, como una celebridad de su tiempo entre nosotros.

Conoció de Borrassá D. José Puiggarí los siguientes retablos: el de *San Juan de Valls, Tarragona,* pintado en 20 de enero de 1396; el de *un mercader de Burgos,* de 7 de junio de 1401; el de *San Salvador de Guardiola, Vich,* de 27 de agosto de 1404; el de *San Antonio, Seo de Manresa,* de 21 de noviembre de 1410. A esta lista pudimos añadir por nuestra parte: el de *San Gervasio, Barcelona,* de 1.° de junio de 1414; el de *San Llorens de Morunys,* de 18 de diciembre de 1419; el de *Juan Lupparia,* de 24 de octubre de 1424, y el de *Francisco Moragues,* de 27 de octubre de 1424. De todos estos retablos, conocidos por documentos, sólo uno se ha conservado, y este uno, si no vale por todos y mucho menos, ha servido de piedra de toque para descubrir la entera obra de Luis Borrassá. Ese retablo es el de San Llorens de Morunys. En prensa este libro, el diligentísimo conservador del Museo Episcopal de Vich, Mosén Gudiol y Cunill, tuvo la dicha de encontrar el *Documento XII,* por el cual se vino en conocimiento de que el *retablo de las Monjas de Santa Clara* de dicha ciudad, hoy la más estimable joya de la pintura de dicho Museo, era obra de Luis Borrassá, pintada en 1415, puesto que en 17 de julio quedaba saldada la cuenta de su pintura; de modo que con este descubrimiento ya no teníamos una piedra, sino dos, para tocar la obra de Borrassá, y este descubrimiento resultaba para mí tanto más importante cuanto que en el retablo de las Monjas de Santa Clara de Vich no se da sino una de las típicas figuras de Borrassá, la más típica ciertamente; de modo que, de desconocerse en este libro el documento encontrado por Mosén Gudiol y Cunill, no por esto hubiera quedado fuera de Borrassá su más trascendental obra; pero su inclusión no resultaba tan incontestable como ahora, que el retablo resulta documentado.

Filía directamente el *retablo de Santa Clara* de Vich el bellísimo de *San Juan Bautista* del Museo de Artes Decorativas de París *(Louvre, pavillon Marsan),* porque el rey Agbar del retablo de Santa Clara se convierte en el de *San Juan Bautista* en Herodes Antipas; pero este retablo no tiene fecha, ni se la hemos

podido dar: sólo por lo muy trabajado de los rostros es por lo que podía reputarse como la última obra de Borrassá hoy conocida, si precisamente no tuviéramos en Barcelona, en la iglesia parroquial de Santa Ana, una nueva tabla de un altar consagrado al *Sant Esperit,* en el cual es de ver ese mismo cuidado en modelar los rostros y en iluminarlos de diferente manera, progreso considerable dentro no sólo del arte de Borrassá, sino de la pintura, porque lleva á la perspectiva aérea, y por realizar este avance Borrassá tan á la entrada del siglo merece gran concepto, como se convencerá quien lea el artículo del Sr. Thode sobre *La pintura en el Rhin mediano,* y el maestro de las escenas de la pasión de Darmstaedt[1], en donde se reclama para éste y para Conrado Witz, maestros del año 40, el haber puesto el arte alemán en el camino de tan trascendental procedimiento.

Otro documento nos da la fecha aproximada del gran *retablo del San Esperit de la Basílica de Manresa,* obra por nosotros conocida, gracias al *retablo del Sant Esperit de San Llorens de Morunys.* El documento descubierto por el oficial del Archivo Municipal de Manresa, Sr. Serret, que galantemente puso en nuestras manos, trata sólo de una pequeña restauración de que hubo de ser objeto la obra de Borrassá, por haberse abierto algunas tablas, y descascarado en algunos puntos; y como este remiendo se estipula en 1412, y en 1410 Borrassá contrata la pintura del *retablo de San Antonio Abad* para la misma Basílica, entendemos que el retablo del *Sant Esperit* seria anterior al de *San Antonio,* porque de lo contrario no quedaría tiempo para pintar el del *Sant Esperit* ni tiempo tampoco para su deterioro, causado por la humedad. Así, creemos que debe ponerse en 1408.

Filiado asimismo el retablo de San Cugat, el de *Todos los Santos,* por sus características borrassanas, la fecha de la obra también por aproximación puede fijarse, pues teniendo en el retablo las armas parlantes del abad Jaime de Mon*corp,* o sea el *corp,* cuervo, y habiendo Moncorp regido la abadía dentro de los

1) THODE: *Die Malerei am Mittelrhein im XV Jahrhundert und der Meister der Darmstaedter passionsscenen,* en *Jahrbuch der Koeniglich preussischen Kunstsammlungen* (Berlin, 1900), t. XXI, pág. 62.



LUIS BORRASSÁ: LA PENTECOSTÉS

Iglesia parroquial de Cardona

años 1411 á 1416, dentro de estos años se ha de colocar el altar de *Todos los Santos,* ó poco después.

Otras obras tenemos de Borrassá además de las citadas, pero sin fecha conocida ó probable: no son, pues, aquí de citar, ya que no damos ahora el catálogo de sus obras, sino un índice cronológico de las conocidas por sus fechas ciertas y probables, destinado á darnos á conocer al gran maestro en el glorioso curso de su carrera.

Indice de las obras calendadas de Luis Borrassá

Retablo	para San Juan de Valls (Tarragona)	1396	Perdido
Id.	para un Mercader de Burgos . .	1401	Desconocido
Id.	de San Salvador de Guardiola . .	1404	Perdido
Id.	del Sant Esperit, para la Basílica de Manresa	1408	*Manresa*
Id.	de San Antonio, para la ídem . .	1410	Perdido
Id.	de San Gervasio (Barcelona) . .	1414	»
Id.	del monasterio de Santa Clara . .	1415	*Vich*
Id.	de San Cugat del Vallés	1411-1416	*San Cugat*
Id.	de San Llorens de Morunys. . .	1419	*San Llorens de Morunys*
Id.	de Lupparia.	1424	Perdido
Id.	de Moragues.	1424	»

Hasta qué punto Borrassá había de ser ya en la última década del siglo XIV un artista de nota y, por consiguiente, un artista de pretensiones, lo dice su alta pretensión de dotar á Cataluña, al arte catalán, de una Virgen propia. Que la idea de crear su *Dona Angelica* despertara al saber lo que había hecho Simón Martini en Siena, es muy posible; pero que por de pronto se lanzó él á la empresa sin conocer la obra del maestro sienés, para mí, y creo que para nadie, estará fuera de duda, siguiendo, como vamos á seguir, en sus obras, la gestación, desarrollo y fijación de ese tipo en mal hora abandonado por sus sucesores.

Guárdase en la sacristía de la iglesia parroquial de Cardona una tabla, la tabla central, procedente de un altar de la cofradía del *Sant Esperit*. Fundóse ésta en 1362, el día de la Natividad,

y su historia jurídica y personal podemos seguirla hasta marzo de 1418. Sus cofrades se dividían en cuatro grupos: el primero era el de la clerecía, el segundo el de las clases pudientes ó aristocracia, el tercero el de la burguesía, y el cuarto lo llenaban los menestrales, la gente de artes y oficios. En este último grupo, en su rúbrica, por dos veces, se dice que uno de los oficios incorporados á la misma era el de los pintores; pero toda nuestra atención no ha servido para descubrir un solo nombre de pintor de entre los que llevamos conocidos [1].

Mantuvóse el *altar del Sant Esperit,* no sabemos si íntegro ó mutilado, hasta 1840, tal vez en el propio sitio de su origen, que era á la entrada de la iglesia á mano derecha. En dicha fecha se suprimió dicho altar, y la familia de D. José Flotats y Llovet recogió y conservó en su casa hasta el año 1896, en que dicho señor la restituyó á la iglesia, la dicha tabla central del altar del *Sant Esperit.* Todo esto según la relación que me hizo el señor Flotats y Llovet.

Villanueva nos dice que le consta que por los años 1397 se habían ya consagrado varios de los altares de la iglesia [2]. ¿Era uno de los consagrados el altar del *Sant Esperit?*

La tabla salvada del naufragio del altar, por su arquitectura y pintura, puede pertenecer al siglo XIV. Su ejecución es simplista, dentro, sin embargo, de sus ya altas pretensiones artísticas. La composición, rigurosamente simétrica, la coloca en dicho siglo, y el perfilar los rostros acaba de fijar su tiempo. Como esta tabla ha sido muy retocada por algún desdichado pintor local de pasados tiempos, como lo pone de manifiesto el manto verdoso de la Virgen, con claros amarillentos y galón de ocre, la tabla presenta á primera vista un aspecto de mediocridad que no justifica su examen. En los doce apóstoles, formados en dos filas, seis á cada lado de la Virgen, hay un trabajo de individualización y de expresión que nos revelan las nuevas corrientes artísticas; y, si no hay todavía movimiento, no por esto se ha dejado de imprimir el posible dentro del avance dado por el jefe

---

1) Archivo Parroquial de Cardona: *Llibre de la Confraria del Sant Esperit.*
2) VILLANUEVA: *Viaje literario á las iglesias de España* (Madrid), t. VIII, pág. 201.

de la escuela catalana. Véanse las actitudes de *San Pedro* y *San Juan,* y el distinguir por el color de los cabellos castaños, rubios y blancos en San Pedro. En *la Virgen,* á los lados, asoma su bermeja cabellera.

Nada de perspectiva: en este arte, del principio al fin de su carrera, Borrassá se nos presenta muy ignorante.

Todo lo dicho constituye dicha tabla una obra del siglo XIV, pues ya se sobrentiende que los colores son claros, al temple, para no decir al agua.

Como en 1408 Borrassá se nos revelará en Manresa muy otro, para no descontar los saltos que puede dar un hombre de talento y de genio, es necesario colocar un lapso de tiempo suficiente para que el artista se vaya formando.

Esto dicho, fijémonos desde este primer momento en dos características del arte borrassiano: en el cómo presenta plegado el manto de la Virgen, y el abrir en el fondo del cuadro, naturalmente dorado, una abertura, que podríamos llamar ventana, en forma de segmento de círculo, al cielo azul.

No puede servir de comentario á esta tabla de Cardona, que dejamos para el siglo XIV, la contrata que Puiggarí extractó pactada entre Borrassá, pintor y ciudadano de Barcelona, y Juan Huniach, beneficiado de la iglesia de San Juan de Valls, para pintar un retablo á honor de San Miguel y de San Martín, para una de las capillas de dicha iglesia.

Debía el retablo constar de tres tablas, bancal y guardapolvo, ancho el total de 11 palmos por 16 de alto, cana de Barcelona. En la tabla central, mayor que las dos laterales, había de pintar á *San Miguel armado* y á *San Martín de obispo, con báculo y mitra*. En la compartición de encima de esta tabla central, *la coronación de la Virgen,* rodeada de ángeles. En la tabla del lado de *San Miguel* había de pintar tres cuadros de su historia: 1.° *cuando arrojó los diablos del Paraíso;* 2.° *cuando pesa las almas y las entrega á San Pedro;* 3.° *cuando saca las almas del Purgatorio.* En la tabla del lado de *San Martín,* en donde había igualmente de pintar tres historias, no se fijan los asuntos: se dejan á la libre elección del pintor. En el bancal, que contenía cinco historias, se hubo de pintar: «1.° com *Jesús fo pres;* 2.° com *fo batut en*

la colona; 3.° com *fo crucificat;* 4.° com *fo develat de la Creu;* 5.° com *ressucità*».

Inútil decir que se pactaba lo del azul de Acre, el carmín, el oro fino, etc. El precio era de 80 florines de Aragón; y como se hace constar que el florín valía á la sazón 11 libras barcelonesas, resulta que por el retablo se le dieron á Borrassá nada menos que 880 libras, suma considerable, que acredita la doble importancia de la obra y del autor.

Cinco años más tarde, esto es, en 1401, como hemos dicho, Borrassá pintaba para un mercader de Burgos llamado García Ruíz un retablo por el precio de 70 florines, ó sea, si se conservaba el cambio de 1396, por el precio de 770 libras barcelonesas.

Tiene este encargo decidida significación. El mercader castellano no había de encargar á un catalán la pintura de un retablo de la importancia que significa su precio de no ocupar Borrassá un puesto preeminente en la pintura. No había de llevar á Burgos, á Castilla, en donde no faltaban pintores, una obra que por su mérito no justificara el que se trajera del extranjero. Así es incuestionable que ya en el primer año del siglo de los Cuatrocentistas tenía hecha su reputación, su celebridad, Luis Borrassá.

¿Se ha perdido el retablo del maestro catalán? Para encontrarlo es buen dato el que en el guardapolvo hubo de pintar las armas de García Ruíz, que eran de azur con una estrella de oro, y encima una media luna de plata, y por timbre una cruz encarnada.

Borrassá capitulaba en 27 de agosto de 1404 la pintura del altar mayor de la iglesia de Gordiola, bajo la invocación de *San Salvador,* de 16 palmos de ancho por 15 de alto, cana de Barcelona, como el anterior, por el precio de 70 florines de Aragón, que, al cambio dicho de 11 libras, equivalía á 770 libras barcelonesas.

Diremos, á los fines de su hallazgo, que *San Salvador* había de estar representado «saent en sede magestatis, ab los quatre evangelistes», coronando la tabla central la del *Crucificado,* con las tres Marias, San Juan y judíos armados. En las tablas laterales había de pintar *la Transfiguración, la Cena,* como *Judas besa á Jesús y la prisión de éste,* y la *aparición de Jesús á la Magdalena.* En el

bancal, *la Resurrección,* la «*Passio imaginis,* so es, com los juheus bateren la image del Crucifix, e daquela image isqué gran multitut de sang», y el *Juicio final.* Véase en el *Documento III* esta contrata, y se notará la singularidad ya mencionada de exigírsele á Borrassá la promesa de pintar «en quiscuna historia una image dazur dAcre bo e fi, e les altres images de bon carmini e daltres bones e fines colors». Cláusula y condición que encontraremos casi textual en un contrato de otro pintor eminente, de Jaime Huguet, y nada menos que para medio siglo más tarde *(Documento XII).*

Puiggarí nos conservó para 1410, íntegro, el contrato de una nueva obra de Borrassá, también reservándose el manual del notario; y para antes de dicha fecha tenemos conocidas dos grandes obras de Borrassá, pero no sus contratas.

Existe en Cardona otra obra de Borrassá, además de la tabla del *Sant Esperit.* Esta obra es un gran retablo, grande en todos sentidos, consagrado á *Santa Úrsula* y á *Santa Ana,* que son las dos imágenes que se ven en la tabla central. De este retablo falta hoy en Cardona el bancal; pero de este bancal ¿dos de sus cuadros estarían en el Museo Episcopal de Solsona los que proceden de la colección de antigüedades que en Cardona había reunido Mosén Juan Riba, bien conocido por su famoso Museo de la Sal de dicha localidad, hoy también en Solsona? Entonces, salvo dos ó tres cuadros del bancal, tendríamos íntegro el *retablo de Santa Úrsula y de Santa Ana.*

Para un conocedor de la pintura de Borrassá, para el que dentro la iglesia parroquial de Cardona comparase las tablas del *Sant Esperit* y de *Santa Úrsula* y *Santa Ana,* la convicción de que este retablo era de Borrassá se formaría muy pronto; pero nos encontramos delante de una obra de transición, de una obra que acusa un gran progreso sobre la tabla del *Sant Esperit,* haciendo presentir el grande artista que había de ser Borrassá, á quien vamos á ver fuertemente preocupado en el estudio de la belleza femenina, que había de darnos su adorable Virgen; y en ese retablo, tal como se ve en Cardona, no aparece ninguna de aquellas dos características que hemos mencionado para el retablo del *Sant Esperit,* y que equivalen á la firma de Borrassá; pero estas

dos características las tendríamos en el bancal. Proceda este fragmento del altar del *Sant Esperit* ó del de *Santa Úrsula* y *Santa Ana,* su colorido, su factura, el dibujo, todo lo cual es de comparar con uno y otro altar, nos dicen que no hay duda posible: nos encontramos delante de una obra de Borrassá intermedia entre el *Sant Esperit* del siglo XIV y el *Sant Esperit* del siglo XV; de aquí que tan interesante sea el gran retablo de Cardona colocado detrás, en malísimas condiciones para verse, de un altar arquitectónico gótico construído en 1860, digno de desaparecer para siempre y de dejar el puesto que inmerecidamente ocupa, de nuevo, á la grande obra de Borrassá.

Tenemos en el bancal que reproducimos, el *Bautismo de Jesús* y *la Anunciación.* En uno y otro de estos dos cuadros es de ver el fondo dorado, y en él buriladas ligeramente unas ramas muy claras, serpentinas, y, sin embargo, con la hoja de la encina, para Borrassá la predilecta. Pues bien: en ese fondo dorado se presenta abierto, en forma de segmento, el cielo azul, del cual desciende el *Espíritu Santo* para *el Bautismo* y para *la Anunciación.* Esto visto, ya estamos seguros de encontrarnos delante de una obra de Borrassá. Pero, á mayor abundamiento, en *la Anunciación* tenemos la Virgen del *Sant Esperit de Cardona,* con el manto colocado de la misma manera, sólo que no cubre su cabeza, por no tratarse ahora de una Madona, sino de una doncella, y con un vestido igual y con el mismo adorno. Pero aquí Borrassá nos ha dado una explicación clara, documentada, del por qué de aquel que hemos llamado típico modo de recoger el manto de la Virgen para hacer resaltar su vientre. No es que pague tributo á la moda (¡como no la hubiese impuesto creación igual medieval conservada por Borrassá y el espíritu profundamente tradicionalista catalán!): lo que hace Borrassá es poner de manifiesto aquel vientre dentro del cual se cumplió la obra del Espíritu Santo, y como formando parte del labrado del vestido que lo cubre pone encima del mismo la primera palabra de la salutación angélica, *Ave.*

No estamos, al parecer, por la obra del bancal, muy distante de la tabla del *Sant Esperit:* por esto es difícil decidir si las tablas del bancal son de uno ú otro altar. En el *Jesús* y en el *Bautista* se



LUIS BORRASSÁ: BAUTISMO DE JESÚS. — LA ANUNCIACIÓN (BANCAL DEL RETABLO DE SANTA ÚRSULA DE CARDONA)

Museo Episcopal de Solsona

pueden reconocer dos de los apóstoles de aquella tabla. Las cabezas redondas de los ángeles, más redondas de intento por representar tipos infantiles, hasta parecen llevar el bancal á tiempos más lejanos; pero todo esto, que prueba sólo de dónde venía Borrassá, en el cuerpo del retablo, en los dos cuadros centrales, desaparece del todo como en el de *Santa Úrsula,* ó se mantiene al lado de *Santa Ana* para marcar su procedencia y fijar el adelanto conseguido.

San Juan Evangelista y *San Benito* se han dibujado en la tabla de *Santa Ana* conforme á los cánones tradicionales; pero *Santa Ana* procede ya del modelo, su cabeza ya es ovalada, hay proporciones, y sin el perfilado duro, obra en esta tabla, tal vez, de retoques posteriores, pero antiguos, *Santa Ana* se nos presentaría, lo mismo que *Santa Úrsula,* dentro de la nueva escuela.

Para Borrassá y para nuestra escuela de los primeros años del siglo XV, como no estemos aún al cerrar el XIV, la *Santa Úrsula* de Cardona era una figura soberbia. El modelo ha plantado: es indudable. El artista, ó, como decían entonces, *el menestral,* tiene miedo en sombrear la cara: la tradición y el gusto de la época, que quería las caras limpias, tendrían también en ello su parte. Pero el rostro es ya francamente oval y las proporciones se han observado. La figura total es elegante: aun con tener la cabeza grande, ésta es señoril. Su ademán es airoso, y su vestido, de un brocado de oro con vueltas encarnadas, es rico y artístico, haciéndolo resaltar la pelegrina, de azul turquí, con flores, apenas visibles hoy, de oro. El pelo es bermejo, no modelado, sino rasgueado; la tez, blanca; el collar que encontraremos en el *San Juan Bautista,* hoy en el Louvre, de azabache.

¿Queremos conocer al Borrassá del porvenir, al exquisito dibujante, al hombre de las graciosas proporciones y donaires femeninos? Pues véase la tabla de *Santa Úrsula y sus once mil vírgenes* como santas: la *Santa Úrsula* nos dice que ya Borrassá estaba casi en disposición de pintar el altar de *Todos los Santos* de San Cugat. Manresa tenía ya motivo para llamarle á su iglesia parroquial.

Cuando vemos á Borrassá poner tanto empeño en mover las manos de *Santa Úrsula* en un tiempo en que aun la estética no

había fijado esta necesidad, pues se tardará un siglo en enseñarse, vemos lo que había de trabajar para conseguirlo; cuando notamos en ese mismo retablo, que es casi una excepción, en el *San Juan Bautista* del bancal de Solsona, los pies de este santo, largos y sin perspectiva el izquierdo, esto nos prueba las dificultades que aun encontraba Borrassá para la reproducción del natural. Aquí se manifiesta que la disciplina del modelo no formaba todavía parte de la educación artística.

La composición de este retablo comprende para *Santa Úrsula y las once mil vírgenes,* su *glorificación,* su *embarque para Colonia,* su *recibimiento en Roma* por el papa Ciriaco, y su *martirio.* Para el compartimiento de *Santa Ana* tenemos del lado de *San Juan Evangelista,* en escenas partidas, primero, el *encuentro de San Joaquín con el ángel* y el *encuentro de San Joaquín con Santa Ana* en la Puerta Dorada de Jerusalén; segundo, *San Juan Evangelista dentro de la caldera;* y en el segundo compartimiento *San Juan en Patmos* escribiendo *el Apocalipsis.* Del lado de San Benito, el *parto de Santa Ana* y la *Virgen subiendo la escalera del Templo,* y en el segundo cuadro, *San Benito en su retiro* y el *Milagro de la misa con las mal habladas.* El remate comprende en el centro *Jesús sentado en el trono,* rodeado de ángeles y teniendo á su derecha á su madre arrodillada, y á su izquierda á San Juan Evangelista. En la tabla de su derecha, *San Pedro recibiendo á las puertas del Cielo* (en donde, adentro, tres ángeles hacen música y hay varios santos) *á los bienaventurados;* y en la tabla de la izquierda *los condenados al infierno.*

Tienen estas composiciones valor diferente. Hemos citado el de *Santa Úrsula y sus vírgenes* en la gloria por su excelente dibujo, y en los otros esta cualidad falta: las figuras son cortas, las cabezas redondas: sólo en el *embarque de Santa Úrsula* aparece de nuevo cualidad que tan preeminente había de ser en Borrassá. En el plegado es en donde no se nota progreso alguno: los pliegues, largos, caídos, pesados, con vueltas y giros simétricos.

Pero el paso se había dado, y Borrassá se nos revela grande artista, como siendo ya todo lo que era, en 1408, al pintar el *retablo del Sant Esperit* para la cofradía de este título en la iglesia de Manresa. Hemos dicho ya que deducíamos la fecha que le damos del



LUIS BORRASSÁ: RETABLO DE SANTA ÚRSULA
Iglesia parroquial de Cardona

hecho de haberse estipulado en 22 de septiembre de 1412, con el pintor manresano Francisco Feliu, la reparación de la abertura de algunas tablas y su descascaramiento en algunos puntos, particularmente en el *manto de Jesús* en el cuadro de la *Coronación de la Virgen (Documento VI)*, todo ello debido indudablemente á la humedad, porque á la sazón la capilla del Santo Espíritu era la última de la nave de la iglesia por su lado, de suerte que venía á formar ángulo con la fachada, que no existía sino en forma de un cierre provisional. Claro está, pues, que si el remiendo en cuestión se estipula en 22 de septiembre de 1412, y Borrassá pinta, es decir, contrata en 1410 la pintura del retablo de San Antonio con los cofrades de la misma y de la dicha iglesia de Manresa, y este contrato es de 21 de noviembre de 1410, y en él se estipula *(Documento V)* que el plazo para pintarlo era de un año, el cual acababa en Navidad de 1411, había de serle imposible á Borrassá pintar el *retablo del Sant Esperit* en el ínterin y tenerlo ya listo y necesitado de limpia y remiendo en 22 de septiembre de 1412.

Inmenso resulta el camino hecho por el grande artista desde la pintura del *retablo del Sant Esperit de Cardona* al *retablo del Sant Esperit de Manresa*. Mucho tiempo habría que contar medianero entre una y otra obra, de hallarnos delante de un artista que no estuviera dotado de condiciones excepcionales; y este lapso de tiempo, por muy largo que lo supongamos para el gran progreso realizado por Borrassá, ha de ser relativamente corto: á lo sumo lo que iba ya transcurrido del siglo XV.

Es en este momento cuando á mi entender se ha de poner un viaje de Borrassá á Avinyó. Estamos en los días del pontificado de Benedicto XIII, en momentos de continuo trasiego entre Avinyó y Barcelona. La vista de la Virgen de Simón Martini, la de la Catedral, ó las que indudablemente decorarían algunas estancias del Palacio, determinaron el avance. Borrassá, hemos dicho, como todos los grandes artistas de su tiempo, quiso crear su Virgen, como en España la creó posteriormente Murillo; y esa Virgen de Borrassá, que hemos visto en el bancal de la *Anunciación de Solsona* como primer intento, y en el retablo del *Sant Esperit de Cardona* después, marchando á su determinación, apa-

rece fijada en el *retablo del Sant Esperit de Manresa;* y si en los primeros pasos podíamos creer que Borrassá los daba fija su atención en la *Verónica de Nostra Dona* del rey Martín, ahora en Manresa, no cabe dudarlo, ha sido Simón Martini, ha sido su Virgen, la que ha dado á Borrassá el modelo de la suya.

En Manresa ya el manto de la Virgen no cubre por entero su cabeza: ya, como Martini, se lo retira para atrás, dejando á la vista la rubia y ondulada cabellera, con lo cual le quita el aspecto monacal que hasta aquí revistiera entre nosotros la Virgen, como lo había revestido en todas partes durante la Edad Media. Esto es un triunfo de la sociedad civil, la afirmación del sentido humano en el arte, esto es, el que el ideal de la belleza divina está en el ideal de la belleza terrestre. El naturalismo triunfaba en Manresa con Borrassá. Si no admitimos que nuestro gran pintor despertara al grande arte en Avinyó, será necesario suponerle en Italia, en Pisa, en Florencia, en Siena, y yo no veo la necesidad de llevarlo tan lejos, cuando muchísimo más cerca podía encontrar Borrassá todo lo que en Italia podía servirle de maestro, esto es, la obra de Duccio y de Martini y de los discípulos de estos dos grandes maestros italianos.

Que Borrassá se llevó de Avinyó algo más que la Virgen de Martini, esto lo dirán cuantos hayan visto los *frescos de los Profetas* y los de las *torres de San Juan y de Trouillas.* Llevando impresas en nuestra retina las imágenes de Borrassá, hemos ido á Avinyó estando en prensa este libro, y en más de una ocasión, á no ser por la diferencia de tamaño, hubiéramos creído que sólo veíamos lo que llevábamos impreso en nuestros ojos. Todo el sentido naturalista, y aun realista, de la escuela de Siena, todo su dibujo castigado, y á veces hasta el exceso, todo esto Borrassá lo encontró en Avinyó, y de todo esto hizo su credo artístico. Lo que no encontró en Avinyó fueron grandes enseñanzas en perspectiva caballera; y por esto sin duda alguna fué Borrassá un mal perspectivo hasta al fin de su vida.

Estupendo nos parece el progreso realizado por Borrassá en el *retablo del Sant Esperit de Manresa,* y estupenda esta obra por su tiempo entre nosotros. Exagerado podrá parecer nuestro calificativo, pero compárense las docenas de tablas grandes y peque-

ñas del retablo de Manresa con las creaciones de su tiempo en las escuelas extranjeras, y se confesará que á la sazón podía la escuela catalana tomar puesto entre ellas.

A punto ha estado de que pudiéramos perder esta grande



LUIS BORRASSÁ: RETABLO DEL SANT ESPERIT
Basílica de Manresa

obra de Borrassá, pues aun no hace treinta años que se quiso reemplazar el retablo por uno de tantos adefesios góticoarquitectónicos de nuestros días, y de los cuales tiene ejemplares la Basílica de Manresa. Principióse á desmontar, y, por fortuna, el clamor de unos cuantos manresanos ilustrados impidió el desastre;

pero, de la parte desmontada del bancal, una mitad por lo menos desapareció: la otra mitad se ha conservado en el Archivo, en donde ya se había perdido el conocimiento de su procedencia. Tiene el retablo hoy otro bancal, pero de dónde procedan los santos de medio cuerpo que lo adornan, indudablemente de otro retablo de la misma iglesia, no lo sabemos. En su forma actual data el altar del año 1879, época de su restauración por el pintor manresano Francisco Morell [1], que, de no haber fallecido, hubiera seguramente explicado la desaparición de la mitad del bancal de que hablamos.

Contiene el retablo catorce tablas encuadradas por seis montantes, divididas en seis capillitas, de modo que contienen treinta y seis de sus santitos, en los cuales parecía complacerse Borrassá, porque son todos, por su dibujo, un verdadero regalo de los ojos. La imaginería catalana haría bien en acudir á su hermosísimo santoral, con lo cual se libraría de pagar tributo al extranjero. De las catorce tablas, las dos del centro son la de la *Venida del Espíritu Santo* ó *Pentecostés,* igual á cuatro de los de sus lados; la de encima, *la Coronación de la Virgen,* tiene el ancho de la anterior y es más alta que las colaterales.

Los cuadros, doce, que encuadran las dos grandes tablas del centro, contienen los siguientes asuntos: *Jesús como creador del mundo; Jesús creando á Adán; la Anunciación; Belén; Adoración de los Reyes; Presentación al templo; Bautismo de Jesús; Transfiguración; Resurrección; Cristo ante los Apóstoles; Ascensión; San Pedro predicando el Evangelio.* El retablo está terminado por cuatro tablas en forma de capillas, con ángeles de medio cuerpo, con filacterias laudatorias.

Poniendo de lado la *Pentecostés* de Cardona con la de Manresa, el menos inteligente echa de ver el paso de gigante dado por Borrassá. Nada de aquella agrupación simétrica y en fila que denuncia en la obra de Cardona al maestro gótico. Ahora la composición es natural y contrastada, tanto más cuanto que por primera vez aparecen rodeando á la Virgen un grupo de mujeres, que también, como es de ver, reciben los dones del Espíritu Santo.

---

1) TÁMARO: *Monografía de la Seo de Manresa* (Manresa, 1884), pág. 70.





Luis Borrassá: La Pentecostés (retablo del Sant Esperit)

Manresa



LUIS BORRASSÁ: CORONACIÓN DE LA VIRGEN
Retablo del Sant Esperit de la Basílica de Manresa

Ya no se trata, pues, de los doce Apóstoles, como en Cardona, sino de todo el Colegio Apostólico, sin distinción de sexos. Dicho se está que la presencia de las mujeres anima y embellece la composición. Ahora la agrupación es en círculo, y aparecen delante, á la derecha de la Virgen, San Pedro, y á su izquierda Santo Tomás, aquél extasiado, éste dudando ó reflexionando.

Como nota anticuada, como efecto de la antigua ordenación simétrica que todavía perdura, merecen notarse los brazos que en el fondo se levantan en señal de admiración.

Grande ha sido, pues, el progreso realizado en la composición; pero ¿y el llevado á cabo en el dibujo? Esto en donde es más de admirar es en las figuras de los santos de los montantes. Ni uno solo puede dejar de presentarse como un modelo. Todos ellos están tomados del natural, pero de un natural interpretado de la manera más graciosa y más gallarda. En los cuadros de composición, esa elegancia tal cual vez cede á las tradiciones góticas: el *Cristo resucitado,* con su manto de brocatel de oro, ejecutado con una virtuosidad digna del arte flamenco, nos recuerda todavía las más espléndidas miniaturas góticas. La ciencia, el arte del dibujo, en donde es de ver es en las docenas de testas, á cual más hermosas, de todo el cuadro. Los ángeles del *Bautismo de Jesús* son un verdadero dechado de hermosura, y los encontraremos de nuevo en el *retablo de San Juan Bautista,* ó de *Castells,* de París. En cuanto á las extremidades, indudablemente Borrassá pagaba contribución al gusto de la época. Las manos, bien dibujadas, tienen los dedos largos y afilados. Los pies son desmesuradamente largos. Esto no era tomado del natural, sino el resultado de la moda estúpida del zapato de larguísima punta.

Que Borrassá construía ya sus figuras de una manera sólida, anatómicas, lo dicen las dos magníficas figuras de la *Coronación de la Virgen.* Compárense estas figuras con las de *San Juan Bautista* y la santa de la parte del montante que cierra *la Coronación,* y dígase si puede darse nada más correcto.

Es en estas pequeñas figuras de santos en donde el modelo natural mayormente se revela en los partidos de pliegues. Estos, ora tirados, ora recogidos, caen y se recogen sin rebuscamiento de ninguna clase. Aun no ha sonado la hora de la invención del ridículo plegado flamenco.

Novedad en las composiciones, cierto no es de señalar. La invención no es peregrina: es tradicional. El miniaturista de los siglos anteriores tendría que ver.

Los asuntos de mayor complicación los tenemos en las dos tablas del bancal.

En el cuadro representando á San Esteban disputando con los rabinos, dentro del ritmo de la composición de la época, hay algo más que una bella agrupación de figuras, pues el artista ha llegado ya á ponerlas en acción en gesto y expresión.

Ignoramos de lo que se trata en el segundo cuadro del



Luis Borrassá: San Esteban y la Sinagoga
Bancal del retablo del Sant Esperit de la Basílica de Manresa

bancal. La composición es sencilla, pero artística. No hay amontonamiento, hay individualización, aun cuando todos sean más ó menos rubios.

Invención de Borrassá hemos dicho que era la manera de recoger la Virgen el manto, dejando al descubierto el vientre divino. Véase nuevamente esa circunstancia en *la Virgen del*

Sant Esperit. Aquí la túnica no lleva la fibula ó rosetón del galón que la decora en la línea del cuello. Este adorno ha desaparecido por poco elegante: la preocupación del cuello clásico ha hecho que desapareciera. Este no se presentaría con toda su sensual belleza de llevar cortada su línea. No se tenga por detalle insignificante



LUIS BORRASSÁ: CUADRO DEL BANCAL
Retablo del Sant Esperit de la Basílica de Manresa

esta particularidad, que es importante para la acción graciosa de las líneas. Con esto ha mejorado el tipo Borrassá, pero haciendo incuestionable por la conservación general de las líneas la permanencia del tipo. Se puede afirmar ya desde ahora que Borrassá ha creado su Virgen, como habían creado las suyas Duccio y Martini, como creara la suya Juan van Eyck, como crearán en los siglos XVI y XVII las suyas Rafael y Murillo.

Respecto del avance técnico, éste se nota, pero no es en la pintura tan grande como en el dibujo. La técnica del fresquista es la que parece aún dominar sobre todo en los desnudos. Pero ya no perfila tan fuertemente en Manresa Borrassá como en Cardona. En cambio, el rasgueado superior se acentúa, porque se busca el camino de la modulación ó del sombreado, contrario al empleo del temple. Pero aun hay miedo. Las cabezas de mujer y de ángeles casi podría decirse que no son pintadas, tan grande es el temor del artista en descomponer su belleza. Iluminadas todavía de frente, carecen de profundidades, de sombras. Si el negro continúa excluído, el carmín, con estar tan de moda, apenas se deja ver en mejillas y labios. Continúan, pues, saliendo por claro las cabezas: de aquí que en los cuadros de muchas cabezas, éstas produzcan un defecto desconcertante, que no cesa sino considerándolas una por una, para que nazca la impresión del mérito del artista, capaz, con tan escasos recursos, de dar intención, expresión y variedad á los rostros.

Borrassá prueba que ya era hombre sólido para conservar los tipos que creaba en la serie de sus composiciones en un retablo, y nada mejor, para acreditar en este punto su superioridad, como la condición que se le impone en el contrato para pintar el *retablo de San Antonio Abad,* de que luego hablaremos.

Que no teníamos por qué pararnos en discutir si el *Sant Esperit de Manresa* era ó no de Borrassá, esto lo habrá evidenciado lo dicho y las reproducciones de parte de su obra. Pero aun debemos en este respecto llamar la atención sobre la típica creación de la segmentación de los fondos de luz. Aun cuando éstos sean del todo dorados y estampados con pequeñas rosas góticas, Borrassá, hemos dicho, abre en la parte superior una ventana al cielo azul, estrellado ó no. Ese segmento de cielo se nos presenta en los dos cuadros de la pradela ó bancal de Solsona, se nos presenta en el *Sant Esperit de Cardona,* ahora en Manresa le tenemos en el *Sant Esperit,* acompañada de unas nubes pintadas como habiéndose rasgado para darle salida, tal como un sello cubierto y sobrepuesto al abrirse su envoltura. Esta particularidad de las nubes abriéndose no se reproducirá en los cuadros del retablo manresano, pero sí la segmentación, en el *Bautismo de Jesús,* en *San Pedro predicando el*

Evangelio, etc. Estas características borrassanas recibirán todavía nuevas confirmaciones.

Bien se puede asegurar que el *retablo del Sant Esperit* de Manresa había de causar en toda la ciudad grandioso efecto, y su inmediato hubo de ser el que le confiaran los cofrades de San Antonio Abad de dicha iglesia, que eran los maestros curtidores, la pintura de su retablo, del cual ya hemos dicho que no había quedado ni una sola tabla, pero sí el contrato para pintarlo; contrato que puede leerse en nuestro *Documento V*, y cuya importancia haremos resaltar, porque también de paso nos explicará algo técnico del *retablo del Sant Esperit*, pues claro está que en este punto no habían de variar ni las condiciones impuestas al artista en una y otra obra, ni, en consecuencia, lo que éste tuvo que hacer para sujetarse á las mismas.

Ahora bien: en esta contrata, de fecha de 21 de noviembre de 1410, á la vez que se estipulaba que la parte escultural, fondos de los cuadros y adornos de los vestidos habían de ser de oro fino, de lo que protestó Borrassá para los vestidos, diciendo que era costumbre hacerlos con *oro partido*, á la vez que se le pide que cuelgue de los hombros de San Antonio una capa de brocado de oro, y que de este brocado vaya vestido el rey en aquellos asuntos en que «haya de haber rey», y se le impone que á los demonios no los pinte todos negros, sino que los hayan «encarnados, verdes y de otros colores finos», se le previene terminantemente *«sie tengut e age a fer los encarnaments, assi com cares e mans e peus, quis mostren nus, tots de sa ma»*. Cuando se exigía, pues, de Borrassá que todos los desnudos fueran suyos, es señal que éste había ya llegado en su representación natural á una altura que hacía su reputación; y á la vez nos enseña hasta dónde podía llegar la costumbre de hacerse auxiliar los maestros por sus discípulos, lo que explicaría no sólo la desigualdad que casi siempre se echa de ver entre los varios cuadros de un retablo, sino los verdaderos adefesios que con gran frecuencia se presentan en un solo cuadro, acusando manos y procedimientos diferentes. En el *Sant Esperit* de Manresa son de ver los ridículos soldados de la tabla de la Resurrección, lo que no puede explicarse sino diciendo que Borrassá abandonaría la tabla á un discípulo después de pin-

tada la figura del Cristo y la de la Magdalena. No estaba, pues, de más la condición de que Borrassá pintaría los desnudos; pero nótese que esto no es sino «un cuando menos», y esto acredita la autoridad y reputación merecida de nuestro grande artista.

Se le pagaron por la obra 294 florines en oro de Aragón, que al cambio dicho dan 3.234 libras, precio que no podemos tachar de excesivo, porque la obra nos es desconocida; pero, como nos parece muy alto, nos hemos preguntado si para 1410 el cambio del florín de Aragón sería el de 11 libras barcelonesas. No hemos sabido averiguarlo: sólo para 1419, esto es, para nueve años más tarde, hemos encontrado que el florín de oro de Aragón valía 7 libras y 10 sueldos, esto es, 7 libras y media; pero aun á este precio nos parece un gran precio, pues se trata ya de 2.205 libras. Como, pues, por este tiempo el valor del oro no hubiese bajado mucho, no se explica dicho precio sino por tratarse de una obra de mérito excepcional.

Pero si el pagar bien ó á buen precio las obras de un artista es signo de su valer, el que tenga que estar continuamente con las manos en la obra todavía será mejor señal de su crédito. Acabamos de ver á Borrassá dando término, uno tras otro, á dos retablos de grande importancia. Pues bien: sin levantar mano le vemos, cuando de nuevo los documentos llegan á nuestras manos, trabajando en dos obras, ciertamente de desigual importancia, á juzgar por su coste.

En 12 de junio de 1414 había contratado con la iglesia de San Gervasio de Cassolas, pueblo vecino de Barcelona, hoy uno de sus barrios, la pintura de un retablo por 44 libras moneda barcelonesa de terno; y de haberlo pintado y estarlo cobrando nos da la justificación un recibo firmado ante el notario Bernardo Pi el sábado 9 de febrero de 1416[1].

Es ahora, cuando vemos el alto aprecio que se hacía de la pintura de Luis Borrassá y su boga, cuando podemos presentar un primer caso que permite juzgar del dicho concepto por el precio

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manuales de Bernardo Pi,* legajo 13.—Por error de ajuste en nuestra lista de notarios del siglo XV que nos han suministrado datos, publicada en la página 7, falta Bernardo Pi, de quien son precisamente los documentos que hemos recogido de Borrassá, y otros no menos interesantes.

que por la obra se pagaba, ya que cobraba 200 florines, que le fueron satisfechos en 17 de julio de 1415, ó sean 1.500 libras si los contamos al precio de 1419 *(Documento VII)*, por el *retablo de Santa Clara* de Vich. Por este precio, y por lo que es el retablo, podemos imaginarnos lo que había de ser el de Manresa; pero como el sobreprecio podría deberse á sus mayores dimensiones, démonos por bien felices de poder presentar una obra de tan gran mérito como el *retablo de Santa Clara* del convento de dicho nombre de la ciudad de Vich, hoy en su Museo Episcopal.

Habiéndose conservado felizmente todas las tablas, su conjunto es fácil de obtener.

Sus dimensiones son 4'18 metros de ancho por 5'62 metros de alto en el centro.

El bancal, dividido en nueve casas, como se decía, ó compartimientos, trae medias figuras de *San Jorge, San Ibo, Santa Petronila, Santa María Egipciaca, San Restituto, Santo Tomás Apóstol, Santa Delfina, San Marcial, San Matías* y *San Paulino de Nola.*

Levántase el cuerpo del retablo sobre el bancal, partido en tres secciones, separadas por sencillas columnas salomónicas, y cada una de ellas dividida en tres cuerpos: el primero, de abajo á arriba, lo ocupan una serie de figuras de tres cuartos del natural, representando, de izquierda á derecha, á *San Pedro Mártir, Santa Marta* y *San Simón,* en el compartimiento central *San Miguel matando el dragón, Nuestra Señora de la Esperanza adorada por San Cipriano y Santa Cristina,* y *Santa Clara,* con corona baronal y báculo. En el tercer compartimiento están las imágenes de *San Judas, Santa Perpetua* y *Santo Domingo de la Calzada.*

En tres cuadros, correspondiendo uno á cada compartimiento, tenemos en el primero, ó sea el de la izquierda, siempre mirando el altar montado, el *Degüello de los Inocentes,* en el central á *San Francisco y las tres órdenes franciscanas,* y en el compartimiento de la derecha el *Martirio de San Judas y San Simón.*

Forman el cuerpo superior tres grandes tablas representando por el orden dicho *el rey Abgar en el momento de recibir el retrato de Jesús,* en la tabla central, como de costumbre, *el Calvario,* y en la tercera, ó de la derecha, á *Santo Domingo salvando unos náufragos en el Ródano cuando su peregrinación á Galicia.*

Nuestro *ecphrasta,* una vez se hubo figurado el altar que acabamos de describir, «lo transporta mentalmente á la cavidad del ábside sacrosanto», y exclama: «Como que es la hora de los oficios divinos, el pueblo de Dios llena las naves del oscuro templo: sólo el altar mayor resplandece de luz, mostrando las pinturas del retablo. Las lámparas suspendidas en la bóveda iluminan los cuerpos superiores; las palmatorias, los de en medio; los cirios de la credencia alumbran el bancal. Si algo se oculta á los ojos del cuerpo, todo se revela á los ojos del alma, esclarecida por la fe. Por encima de todo, el indispensable *Calvario:* Longinos con su lanza sangrienta, los sayones echando suertes sobre la túnica sagrada»,— no hay tal cosa — «las santas mujeres llorando á mares, el discípulo amado confortándoles», — tampoco, — «en el santo madero el Dios de los cielos muriendo para salvar al pecador. En otro compartimiento de más abajo, la *Degollación de los Inocentes:* á un lado, los secuaces de Herodes presenciando la bárbara sentencia; en el otro, un montón de cuerpos infantiles chorreando sangre inocente por las aberturas de sus carnes. Y siguen del mismo modo otros pasajes, cuya comprensión es clara, aunque terrible. Pero... en las comparticiones centrales el sentido se oscurece y se me escapa la significación. ¿Qué pensamiento místico esconderá aquel Santo Domingo de Guzmán, sacando de las aguas de un río á unos hombres arrastrados por la corriente? ¿Serán éstos los herejes albigenses, salvados por la predicación del santo, sobre las orillas del Tarn? ¿Qué significará aquella otra escena en que un apuesto y gentil mancebo, luciendo real corona, entre una cohorte de damas y caballeros, recibe postrado, de manos del Señor, un ancho filacterio que dice en catalán: «Bienaventu- »rado el que crea en Mí, sin necesidad de verme»? ¿Hará la vetusta pintura alguna alusión de palpitante actualidad á las discusiones dinásticas de aquella época azarosa? ¿Qué querrá representar aquella tabla de al lado en que prelados y monjas contemplan el degüello de dos santos nimbados de oro, mientras el espíritu maligno, rojo, alado, revolotea siniestro sobre aquel acto de sangrienta inmolación? ¿Se referirá tal vez al famoso cisma de Occidente, iniciado en el siglo anterior por Clemente VII? ¿Quién puede afirmarlo? Mas ¿qué importa deducir ese sentido histórico, cuando se

goza del espectáculo de aquellas visiones que, como coros místicos de un himno celeste, aparecen circundando el canto principal, donde se desarrolla plásticamente la leyenda de oro de las fundaciones franciscanas? En medio de la composición, y sentado en un trono, vese el santo de Asís, pálido, grave, majestuosamente austero; á la derecha, los frailes menores, postrados de hinojos en humilde y placentera devoción; al otro lado se arrodillan las minorisas con el rostro iluminado de regocijo espiritual; y en último término, y como asomados á una galería, los laicos de la *tercera regla*, de abigarrado vestir y en animada agrupación; y á frailes y á monjas y á seglares distribuye el padre San Francisco los libros de la orden, cuyos mandatos suponemos son la pobreza, la pureza y la humildad» [1].

Del Sr. Casellas no podemos decir lo que de Philostrato el antiguo, que conocía bien á Homero, á Hesiodo y á los antiguos poetas griegos; pues el Sr. Casellas ha demostrado, al describir el *retablo de Santa Clara de Vich*, que ni aun sabía que hubiese escrito la vida de los santos un cierto Jaime da Varaggio. Con sólo haber dado una ojeada á la *Historia lombárdica seu Legenda Sanctorum*, ó sea á la *Leyenda Áurea* por otro nombre, dejara en paz á los albigenses, á las discusiones dinásticas, al papa Clemente VII y á todas sus trascendentales cavilaciones, que no sabemos si pueden consentirse ni aun á *ecphrasta* del mérito del Sr. Casellas, porque bien pudiera ser que él fuera el responsable de resultar que no tendría mayor afición á la *Leyenda de los Santos* el canónigo Sr. Collell, cuando ve en el cuadro del martirio de los Santos Judas y Simón nada menos que «á Elías y Henoch en la lucha final del Anticristo» [2].

En la edición de la *Leyenda de los Santos*, impresa en Burgos por Juan de Burgos, hay un gran número de grabados retratos de santos. De este libro no se conoce más ejemplar que el que posee la biblioteca del British Museum. Cuando saqué copia de los grabados de la *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro, para reivindicarlos como catalanes, saqué asimismo copia de algunas

---

1) Casellas: *La pintura gótico-catalana en el siglo XV*, lugar citado, pág. 189.
2) Idem ídem, pág. 189.



LUIS BORRASSÁ: RETABLO DE SANTA CLARA

SAN MIGUEL Y NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA
ADORADA POR SAN CIPRIANO Y SANTA CRISTINA
Museo Episcopal de Vich

estampas que ilustran el libro de Vorágine, que no son pocas, y sumamente interesantes para la historia del grabado español; pero á los fines de este libro ninguna de mis copias responde, lo que digo por si se encontrara alguna que nos diera una imagen tomada de un retablo catalán.

Acabemos recordando que tal vez tenga la culpa de tanta divagación el autor del *Catálogo* del Museo Episcopal de Vich, quien veía en el dicho martirio de los Santos Judas y Simón una alusión «á algun hecho de la heregía arriana»[1]. Hoy el conservador del Museo ya cuida, á los que se interesan por dichas tablas, de advertirles el error del *Catálogo*.

Ignoramos si existe en Cataluña ó en otra parte una composición igual ó parecida á la del retablo que estudiamos: para nosotros es única, y no podemos menos de llamar la atención sobre el efecto que había de producir aquella fila de santos de tres cuartos del natural que nos han guardado verdaderos primores del arte de Borrassá. Son para nosotros los más hermosos los que corresponden á la tabla central.

Claro está que desde luego se nos impone la imagen de *Nostra Dona de la Esperança,* que no es otra que la Virgen de Borrassá, la que hemos admirado en sus *Pentecostés,* y que nos presenta ahora sentada bajo dosel y cubierta la cabeza por un ligero velo. Nótese el sombreado del rostro de la Virgen. Es ya un progreso en la técnica de Borrassá, pero un progreso miedoso. A los dos grises azulados ó verdosos une ahora el blanco, y el rosado se deja ver en labios y mejillas. Hay, pues, más color en las carnes y hay más modelado. Sin embargo, todo esto que notamos en *Nuestra Señora de la Esperanza* y en *Santa Clara,* casi falta en el *San Miguel,* que se presenta tratado, como el *San Jorge* del bancal, con gran timidez. Estas tres figuras, por su elegantísimo dibujo y admirables proporciones, merecen sin reserva el nombre de académicas. La *Santa Clara* formó escuela: la veremos en la Catedral de Barcelona en la obra admirable de Juan Cabrera. Es también notabilísima esta tabla por el color, pues la Virgen, que viste de blanco y oro y manto azul salpicado

1) *Catálogo del Museo Arqueológico-artístico episcopal de Vich* (Vich, 1893), pág. 81.



LUIS BORRASSÁ: SANTA CLARA
Del retablo de Santa Clara.—Museo Episcopal de Vich

con flores de oro y vueltas blancas, destaca de una manera admirable del fondo carmín y oro del brocado del dosel, contrastando con el pardo oscuro vestido de Santa Clara y el caliente oro de la armadura de *San Miguel* y los bermellones de su escudo y cota. Las alas del ángel, con ojos á lo pavo real, completan ese cuadro de color, cuya intensidad aumenta el fondo dorado y el pelo bermejo de *la Virgen* y de *San Miguel*.

No es esta la sola tabla que por sus condiciones artísticas se apodera de la atención. En el mismo bancal se notan iguales condiciones, y son de notar, por lo mismo, que solían ser siempre descuidados los bancales, cuando no se entregaban á los discípulos. El *San Jorge* es naturalmente en



UIS BORRASSÁ: SAN FRANCISCO Y LAS TRES ÓRDENES FRANCISCANAS (RETABLO DE SANTA CLARA)
Museo Episcopal de Vich

todo de la misma familia del *San Miguel;* y como entre aquél y *Santa Petronila* se coloca *San Ibo,* con su blanco traje monacal, el contraste entre la riqueza de colores de los dos primeros y la placidez del blanco y oro de *San Ibo* causa un dulce contento á la vista.

Que perseguimos en este retablo al Borrassá colorista, no hemos de negarlo. En Manresa se le puede ver exuberante de color; pero colorista, esto es, buscando en el contraste y armonía de los colores de un total un efecto de color, esto no se puede ver sino en este admirable *retablo de Santa Clara,* joya inestimable del cuatrocentismo catalán.

Júzguese del efecto del cuadro central, *San Francisco y las órdenes franciscanas,* con sus pardos y negros, encuadrado arriba por el *Calvario,* abajo por la tabla de *Nuestra Señora de la Esperanza,* y á uno y otro lado, por los blancos de los sacerdotes paganos del cuadro arrimado á San Judas y á San Simon, y del otro por los desnudos cuerpos y la roja sangre de *los Inocentes.*

¿De dónde sacó Borrassá su tipo de San Francisco? Sabido es que los grandes maestros toscanos trabajaron á más y mejor para fijar el tipo del fundador de las órdenes menores: su gran popularidad lo exigía, la decoración de la célebre Catedral de Assís lo impuso. Giotto tuvo que ver en su creación, y los giottistas continuaron su tarea; pero frente á San Francisco se levantó Santo Tomás de Aquino, y el mundo artístico se vió dividido entre franciscanos y dominicanos. Fué Schaase el primero en llamar la atención sobre estas dos escuelas, y aquí ha de bastar sólo la memoria de esa lucha que parece haber resonado entre nosotros, porque es imposible, delante del San Francisco de Borrassá, dejar de recordar el Santo Tomás de Traini, de Santa Catalina de Pisa. ¡Quién sabe si Borrassá no encontró también en Avinyó dicho tipo! Para mí esto es lo más probable, desde el momento que mi memoria une á Traini con Borrassá.

Dista mucho de ser el mejor ni el más interesante de los cuadros del retablo el de *San Francisco.*

Tampoco lo es el *Degüello de los Inocentes,* con tener que admirar el grupo de la madre con el niño de espaldas en brazos, y, como tipos que se reproducen en otras obras, el de Herodes y

su ministro. Asimismo no es la mejor el *Santo Domingo de Guzmán* salvando á unos náufragos del Ródano, dándoles su bordón para que se agarren, con ser dignas de aprecio las cabezas de los náufragos en medio de su arcaica agrupación. Otro tanto decimos de la escena del *Calvario,* que es la más floja en todos sentidos. Tampoco ocupa el primer puesto la tabla del *Martirio de San Judas y San Simón,* que á tantas lucubraciones ha dado lugar; pero ya ésta y la realmente superior del *rey Abgar* merecen fijar la atención de cuantos deseen conocer la obra y mérito de Luis Borrassá.

Veamos, ante todo, lo que escribió Vorágine [1]. Simón y Judas, llamado éste también Tadeo, hermanos de Jaime *el Menor* y de María Cleofé, mujer de Alfeo, fueron enviados por el apóstol Tomás, después de la Ascensión del Señor, al rey de Edesa Abgar, por haber éste escrito una carta á Jesús reconociéndole como hijo de Dios por la fama de sus milagros, por sus curaciones, llevadas á cabo sin drogas y sin hierbas, y en cumplimiento de lo que Jesús le había contestado, que fué lo siguiente, según se puede leer en parte en la tabla de Borrassá: «Benuyrat est Albagan com ara ais cregut e no mas vist, car scrit es de Mi que aquels qui nom veuran em creuran, benuyrats seran: e de açò que tu m pregues q io vinga a tu, sapies que a Mi cové que complesca çò perquè som tramès, mas || que yo regrese al lado de Aquél que me ha enviado. Pero desde el momento en que haya subido al Cielo, te enviaré á uno de mis discípulos para curarte y darte la verdadera vida». Lo que está en castellano de la carta es lo que no se ve en la filacteria del cuadro de Borrassá.

Abgar, viendo que no le había de ser dado ver á Jesús, envió á él un pintor para que hiciera su retrato; pero el pintor no consiguió hacerlo á causa del resplandor del rostro de Jesús. Lo cual observado por éste, aplicó su rostro sobre el manto del pintor, dejando en el mismo impresa su imagen.

---

1) Citamos la traducción francesa de Wyzema, *La Legende dorée* (Paris, 1902), porque ya hoy se encuentra en manos de cuantos se interesan en la pintura medieval y religiosa, págs. 597 y siguientes.



Luis Borrassá: San Simón y San Judas presentando la Verónica de Jesús al rey Abgar (retablo de Santa Clara)

Museo Episcopal de Vich

La escena representada, pues, en el cuadro de Borrassá, es la del momento en que Judas y Simón presentan á Abgar la verónica de Jesús, que aquél, con sus mujeres, reciben de rodillas. La carta de Jesús á Abgar no es más que una explicación del asunto. ¿Cómo no preguntarnos ahora si en lo que dejó ver Borrassá del pintor que presenta la Verónica de Jesús no es de ver parte de su retrato? Mejor ocasión para ello no había de tener en su vida, y ya es sabido que siempre los pintores han llevado á sus cuadros, no sólo su retrato y figura, sino las de sus allegados.

Cumplida su misión, Judas se fué á predicar el Evangelio por Mesopotamia, y Simón por Egipto; luego, reunidos de nuevo, se fueron á hacer lo mismo en Persia, en donde se encontraron frente á frente con los Magos, contra quienes emprendieron gran campaña, que no es de relatar por no interesar al cuadro de su martirio, que ocurrió en Suamir, ciudad que tenía setenta sacerdotes de los ídolos, á quienes los Magos excitaron contra los apóstoles. Presos y llevados delante de los ídolos, y para probar al pueblo que éstos estaban llenos de demonios, les ordenaron que salieran de sus estatuas respectivas, lo que sucedió como se les había ordenado, lo cual, «visto por los sacerdotes, se arrojaron sobre los apóstoles y los degollaron». Todo el trascendentalismo de los dos cuadros que examinamos queda, pues, reducido á una ilustración de la vida de los Santos Simón y Judas, compuesta por Voraggio, según las narraciones, dice, de San Juan Damasceno ó de los Apócrifos, con lo cual queda una vez más probado, y quizá por primera vez entre nosotros ahora, que la Iglesia catalana no dudaba de la autenticidad de los hoy llamados *Evangelios apócrifos*.

Inferior bajo todos conceptos es el cuadro del *Martirio de Judas y Simón* al del *rey Abgar*. Se puede decir de aquél que gotiza por todos lados, á pesar del aire de un nuevo arte que en el mismo reina asimismo por todas partes. Este tributo pagado á un estilo arcaico nos dice que en 1415 la emancipación del arte no era completa; pero de cómo Borrassá sentía y profesaba y difundía la nueva estética, esto lo prueba el cuadro del *rey Abgar*. Éste es tan poco gótico, que hasta es necesario saber que fué

pintado á lo más tardar en 1415, entre 1414 y 1415, para darle crédito, tan libre y tan acertada es la ordenación y la agrupación. Leonardo Vinci hubiera podido citar al final del siglo como ejemplo de composición según sus reglas, el cuadro de Borrassá: el grupo del rey Abgar con los dos apóstoles y el pintor, ese grupo en triángulo, en pirámide, está en las enseñanzas leonardescas; Rafael las seguirá; también el Greco.

Borrassá, que no ha podido prescindir de los fondos dorados, en el *rey Abgar* se ha visto libre de su insolencia. La escena la ha puesto en una sala cerrada del palacio, y el cielo de oro no se deja ver ni por puertas ni por ventanas. Claro está que el oro abunda en el cuadro; pero no abunda en los vestidos de los apóstoles, fuera de sus respectivos limbos; y el brocado del vestido del rey Agbar es tan rico de oro como de dibujo, de composición y de ejecución: el virtuosismo flamenco, ni en la tela ni en las pieles, ha ido más allá.

Complúgose el virtuoso pincel de Borrassá en este cuadro, pues las ropas de las damas, vestidos, pelegrinas y escofionas, como los trajes talares de los magnates, son de un acabado y de un detalle que sorprenden por su imitación de lo real, y no menos las ropas, dentro de unos pliegues amplios y no sin tendencias al arrebujamiento, que había ya de ir poniendo de moda el arte flamenco del bordado y del tapiz.

Llegaba con el cuadro del *rey Abgar,* Luis Borrassá, á ponerse al lado, cuando menos, de los mayores artistas de su tiempo. ¡Masaccio, al cobrar él su importe, sólo cuenta 14 años! Pero Borrassá aun no había dicho su última palabra; tal vez se acercaría ya á años cincuenta; pero su robusto talento, su refinado buen gusto, su sed de progreso infinito, le habían de mantener fuerte y robusto para dar nuevas y gloriosas obras á la pintura catalana.

Sucedía á la obra más dramática, más solemne de Borrassá, su obra más bella, el *retablo de Todos los Santos* de San Cugat del Vallés; pues, como hemos dicho, hubo de ser pintado entre 1411 y 1416, época del abaciazgo Moncorp [1], cuyas armas par-

---

1) VILLANUEVA: *Viaje literario á las iglesias de España* (Madrid, 1851), t. XIX, página 37.

lantes se ven en los montantes de los capiteles. Conocidos los trabajos que tuvo que llevar á cabo Borrassá durante los años



LUIS BORRASSÁ: RETABLO DE TODOS LOS SANTOS
San Cugat del Vallés

1410 al 1415, creemos que el retablo de San Cugat no pudo pintarse ni aun en 1416, porque no vemos que pudiera hacerlo falto de tiempo: lo que nos parece probable y admisible es que en 1416, por fallecimiento del abad Moncorp, y por disposición testamentaria, recibiera Borrassá el encargo de pintar el *retablo*

de Todos los Santos; de modo que la obra debe valer para los años 1416-1417 por lo menos.

Hemos dicho que nos encontramos ahora delante de la obra más bella de Borrassá, y añadiremos que esto es así porque nos encontramos delante de una obra sacada entera del modelo vivo, porque... ¡porque no hay en *Omnia Sanctorum* más que un solo cuadro de composición, *el Calvario!* Ya se entiende que al calificar la obra de hermosa por todo lo alto, hemos de descontar igualmente el bancal, en donde lo que haya de Borrassá no es bastante á disimular la impericia de su discípulo. Y como de esta singularidad hemos de hablar y hemos hablado ya varias veces, compárese la *Santa Clara* del *retablo de Santa Clara* de Vich con la *Santa Clara* del *retablo de Todos los Santos,* para que no quede duda de entregarse los bancales á los discípulos las más de las veces por lo menos, que excepciones ya las conocemos: el bancal del *Sant Esperit* de Manresa es de Borrassá; de Martorell es el de *San Nicolás;* de Huguet, el de *San Abdón y San Senén* de San Miguel de San Pedro de Tarrasa, etc.

La composición del retablo es obra de Varaggio-Vorágine: es el sueño del guardián de la iglesia de San Pedro convertido en *letanía de la Virgen.* Arriba, en los medios puntos, tenemos la Virgen invocada como *Regina angelorum;* de un lado, San Rafael con Tobías; del otro, San Miguel con escudo y lanza. Y así se continúa rezando en el retablo *Regina patriarcharum,* como dice Vorágine, llevando delante al hombre vestido de pieles, que es San Juan Bautista; *Regina prophetorum,* vis á vis del anterior; *Regina apostolorum,* como asimismo dice Vorágine, llevando á su frente á San Pedro vestido de pontifical; *Regina martyrum,* frontero al anterior, siempre como dice Vorágine: «los soldados son los mártires, la multitud que les sigue son los santos confesores» [1]; *Regina Confesorum, Regina Virginum,* llevando al frente á Santa Ana con la Virgen niña en brazos, lo que no dice Vorágine, y que bien pudiera ser invención de Borrassá; y, finalmente, viene dando frente á esta procesión tan gallarda la *Regina Omnia Sanctorum.*

---

1) Obra citada, pág. 60.



Luis Borrassá: Arcángeles y profetas (retablo de Todos los Santos)
San Cugat del Vallés



LUIS BORRASSÁ: RETABLO DE TODOS LOS SANTOS
San Cugat del Vallés



LUIS BORRASSÁ: LA VIRGEN DE LA GLORIA (RETABLO DE TODOS LOS SANTOS)
San Cugat del Vallés

Ocupa el centro del retablo la gran tabla de la Virgen con el niño Jesús sentado sobre su rodilla izquierda; moda que llamaremos italiana para distinguirla de la flamenca, que pone el niño Jesús invariablemente sobre la rodilla derecha, y rodeada de ángeles que le dan música. A su espalda tiene la Virgen un dosel, y á sus pies, á su izquierda, está arrodillado el abad Moncorp, cuya cabeza está echada á perder, lo que es de deplorar, porque nos priva de conocer á Borrassá como retratista. Tabla más hermosa que ésta no la conozco en ninguna otra escuela ni cuatrocentista ni cincocentista. Martini y Rafael han de admitir la Virgen de Borrassá entre las suyas: también eran tres las Gracias. Lo que exaspera delante de esta tabla es encontrarse con la obra del necio que raspó el oro de las flores del vestido de la Virgen, creyendo, el muy menguado, lo que anda tan acreditado por las sacristías: el francés que si le dejan raspar el oro de los retablos los dorará de nuevo á sus expensas, que de tantos quilates se supone, sin duda debido todo á la tradición de aquel «oro fino de Florencia» que en los contratos para pintar los retablos se exige á los artistas que empleen durante todo el siglo, lo cual da por resultado que las dichas flores salgan con toda la indecente blancura del yeso.

Viste la Virgen, como la de Manresa, como la de Barcelona que daremos á conocer, de tisú de oro labrado á losanges, rombos ó *mustatxonis,* como diríamos en catalán, con lo cual no puede ya dudarse que sacó su vestido del armario de Borrassá. El manto es azul, repintado, probablemente, por el que raspó el oro, y á este bárbaro, sin duda, se debe que pintara las vueltas de negro, color que no era de la paleta de los Cuatrocentistas y, por consiguiente, de Borrassá, como ya hemos notado; y, además, como no le pareció bien que los santitos de los montantes quedaran encerrados dentro de sus capillitas en perjuicio de sus brazos, se los sacó fuera de las capillas, pintando la parte que debía quedar oculta, como en Manresa, encima de los montantes.

Que la Virgen es blanca y bermeja, y blancas y bermejas las cabezas de todas las santas y ángeles, y pintadas, al parecer, todas, una tras otra, por conservar los colores la misma intensidad, esto debía una vez más darse por sobrentendido. Asimismo

en los apóstoles el castaño claro—exceptuado San Pedro—tiene la misma tonalidad. Que esto haga desmerecer el valor artístico de la obra, es muy cierto; que le dé un sabor gótico en pugna



Luis Borrassá: El Calvario del retablo de Todos los Santos
San Cugat del Vallés

con la gran corrección del dibujo, es innegable; pero ¿y el imperio de la tradición? A Borrassá le faltó, para su gloria, ser un revolucionario como Masaccio ó como Juan van Eyck.

Las procesiones de los ángeles y santos, como la Virgen y los ángeles, están pintados con una virtuosidad que se había de llamar flamenca. Así, *la Virgen,* con su patina amarillenta, parece

de puro marfil, tan grande es la delicadeza del sombreado y del rosa de sus labios y mejillas. Y ¡cómo no recordar aquí que este rosa se aplica á todos los santos por igual, con patrón! Y, sin embargo, el Sr. Justi lo dijo y lo hemos recordado: esas Vírgenes de Borrassá hacen pensar en los nombres de los más grandes maestros.

¿Es de Borrassá la tabla del Calvario?

Sin duda, por la naturaleza del asunto, no tenemos en *Todos los Santos* tabla alguna de ese arte enérgico, expresivo, que conocimos en el *retablo de Santa Clara;* progreso alguno marcado no tenemos en la individualización y en la expresión, ésta siempre mística, dulce y delicada, pero en una obra, en un cuadro, monótona, como es de ver en el de *los Profetas*, pues no basta cambiar á éstos el corte de la barba para que parezcan distintos.

Pero ¿por qué continuaría Borrassá pintando los pies tan largos? Cuando en este estudio de las extremidades había conseguido ya pintar manos tan acabadas como las de *la Virgen* y se sentía toda la hermosura de la carne, no se comprende que los pies continuaran largos y aplastados.

Vuélvenos ahora á la comarca en donde hemos encontrado los principios de Borrassá una nueva obra suya. Se comprende que la gente del alto Cardoner, al bajar á Cardona, admiraran los retablos de Borrassá de *Santa Úrsula y Santa Ana* y del *Sant Esperit,* de donde resultó que Luis Borrassá, pintor y ciudadano de Barcelona, confesaba y reconocía haber recibido de los cónsules y prohombres de Villafranca de San Llorens de Morunys, de la diócesis de Urgel, la cantidad de 7 libras y 10 sueldos á cuenta de los 360 florines que tenían que pagarle por la pintura de un retablo, conforme á lo estipulado en unos capítulos, que no han llegado á nuestro conocimiento [1], en 18 de diciembre de 1419, y evidentemente este pago señala la entrada en obra de nuestro gran pintor; de modo que el retablo de San Llorens dels Morunys ha de valer como obra ejecutada en 1420.

Nos encontramos, pues, delante de una nueva obra de

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bernardo Pi,* legajo 11. — Dicho día.

Borrassá documentada y, como siendo de cinco años posterior al *retablo de Santa Clara* de Vich, interesantísima para poder seguir en ella el progresivo desenvolvimiento del pintor de Barcelona. Pero he aquí que si de este retablo puedo hablar por haber hecho dos veces el viaje á San Llorens, uno y otro han resultado poco menos que inútiles para dar á conocer de *visu* la obra de Borrassá.

Tuve la desgracia, en el segundo viaje, de ir á San Llorens en pleno período electoral (agosto de 1905), y lo que tengan que ver unas elecciones de diputados á Cortes con el fotografiar un retablo de una iglesia se va á saber para honra de nuestros partidos políticos.

Vanas todas las tentativas hechas para obtener siquiera fueran medianas fotografías del retablo en cuestión por las pésimas condiciones de luz en que se encuentra (con las que he tenido que contentarme en otras ocasiones por las mismas circunstancias), no quedaba otro recurso que arrancar el retablo de la pared, como lo había hecho en Cardona, para ponerlo en donde mi perito fotógrafo, D. Adolfo Mas, pudiera prestarme sus buenos oficios. Solsonense el Sr. Mas, conocido, y no poco, en San Llorens dels Morunys, bien relacionado con la Curia Eclesiástica solsonense, dentro de la que cuenta con un hermano, y residiendo en casa del Teco, gran partidario del candidato del partido en el poder, no creí que pudiese encontrar mi fotógrafo obstáculo alguno; y, quedando con mis órdenes, salí el 15 de agosto de San Llorens para Vich y preparar mi viaje á Suiza y Francia. Y ¿qué sucedió?

Pues que, pedido y obtenido el permiso del señor Rector y Vicario eclesiástico de la diócesis, á la sazón en San Llorens, para poder sacar el retablo al claustro de la iglesia, por indicación de los mismos fué á pedirlo también al beneficiado de dicho altar (beneficiado por no haberlo renunciado, pues reside hoy en Solsona, como de su cabildo). Tampoco se encontraron dificultades de esta parte; pero cuando se iba á sacar el retablo se recibió contraorden terminante de parte del beneficiado, porque su partido, el del candidato liberal, se oponía terminantemente á que se sacara, pues habíamos cometido la falta imperdonable de haber iniciado las gestiones que se habían hecho para conseguirlo con



LUIS BORRASSÁ: LA PENTECOSTÉS

Iglesia parroquial de San Llorens dels Morunys

los partidarios del candidato conservador. Probablemente, de haberlo hecho del otro lado, nos hubiera resultado un completo viceversa. Y á la orden se acompañó la recomendación verbal de que no se intentase siquiera sacar el retablo ¡porque habría tiros! He aquí por qué no puedo presentar de la obra de Borrassá, que no merece poseer San Llorens dels Morunys, más que una defectuosa reproducción de su tabla central y de tres de sus cuadros de la tabla de su izquierda.

Dióme esa tabla la absoluta seguridad de ser de Borrassá esa serie de retablos de *la Pentecostés* que iba descubriendo en Cardona, Manresa y Barcelona, porque no sólo encontraba la misma Virgen, sino que esas monadas de los santitos



Luis Borrassá
Retablo de San Llorens dels Morunys

reaparecían aquí y allá, dígalo *el Jeremías* de San Llorens y el de Manresa, etc. No veo necesidad alguna, pudiendo compararse por las fotografías que presentamos de esas escenas de *la Pentecostés,* insistir en los detalles característicos de la obra de Borrassá, sobre sus fondos dorados y el cielo representado por un segmento azulado, los mismos tipos de los Apóstoles, etc.

Lo que interesa particularmente en el retablo de San Llorens es el progreso que se manifiesta en la pintura, esto es, los mayores atrevimientos del artista en el modelado. No se ha lanzado aún Borrassá al estudio de las sombras: las teme; tal vez á la gente de su tiempo no gustaban; los fotógrafos de nuestros días pueden decir cuántas y también cuántos no quieren las caras de sus retratos *¡enmascarados!* Yo creo que algo de esto había de pasarle á Borrassá.

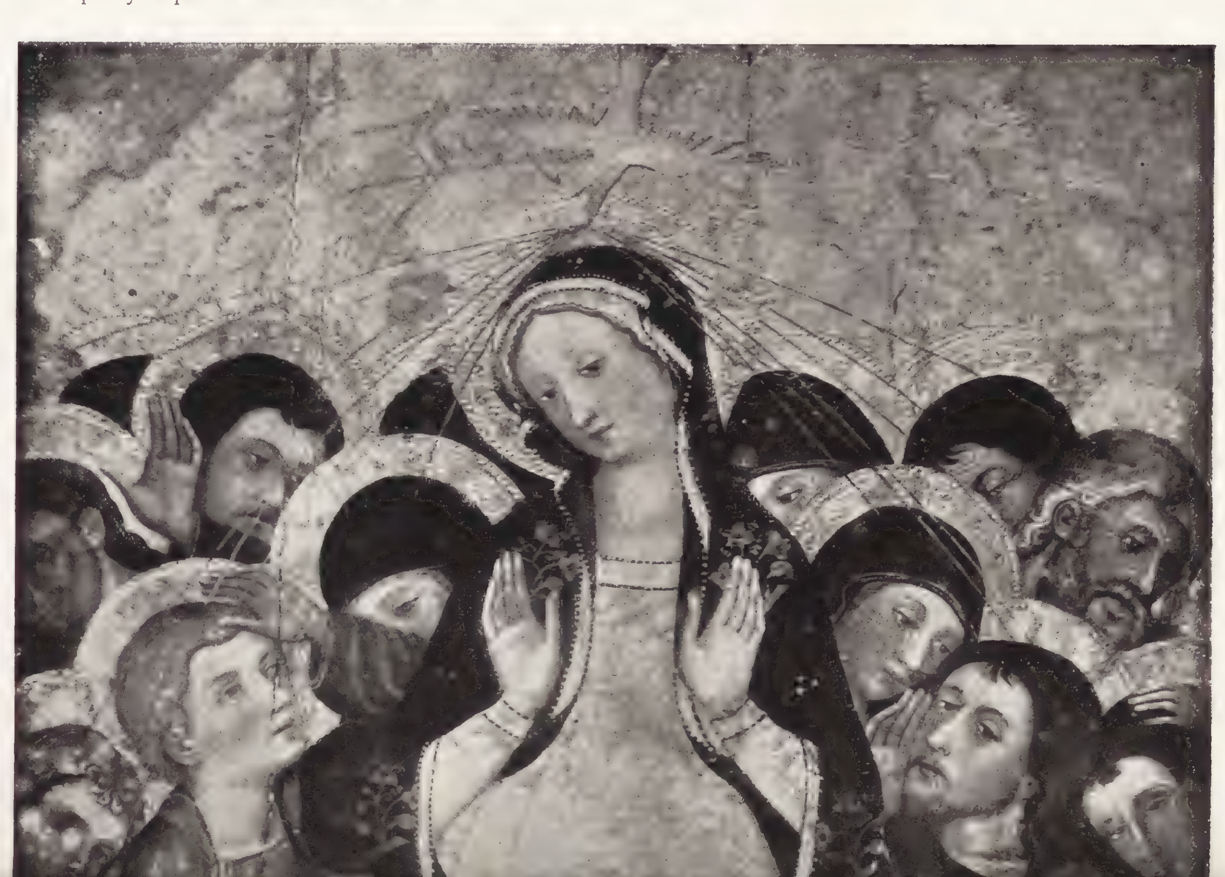
El retablo está dividido en tres compartimientos, divididos por montantes que á su vez lo están en tres capillas, descansando sobre el bancal. Está completo, sólo que al ser trasladado al sitio que hoy ocupa, como resultara ancho, pues en su integridad no permitía abrir la puerta del campanario, le suprimieron uno de los montantes y aserraron parte del bancal. La pérdida del bancal no puede deplorarse, porque los cirios que lo han alumbrado durante siglos han destruído por completo las pinturas; la del montante sí, porque repetimos que son todos los santitos de Borrassá un regalo de los ojos.

Y ¿cómo no hacer resaltar de nuevo que mientras en estas figuras aisladas, pequeñas, de las mismas dimensiones que las de los cuadros, en tanto se presentan elegantes, académicas todas, en los cuadros casi siempre son cortas? Esto no tiene otra explicación que la dada: que no se acudía al modelo en los cuadros de composición.

Representan los asuntos de los cuadros escenas de la vida de *San Juan Evangelista,* y en el remate de la tabla central, en lugar del *Calvario,* está *San Juan escribiendo su evangelio,* tema no menos manoseado que el del Calvario.

La composición arquitectónica del retablo es casi la misma que la del retablo de San Cugat del Vallés.

Una obra indocumentada nos toca ahora presentar, y ésta





Luis Borrassá: La Pentecostés

Iglesia parroquial de Santa Ana, Barcelona



Luis Borrassá: Retablo de San Juan Bautista
Musée d'Arts décoratifs, París

es una tabla salvada del naufragio de un *retablo del San Esperit* que hubo un día de tener la iglesia parroquial de Santa Ana.

Faltaba á nuestro estudio, faltaba para el conocimiento de la carrera ú obra artística de Borrassá, una tabla precisamente de *la Pentecostés* que tuviera las condiciones artísticas de la de Barcelona, porque era en una obra de esta índole en donde se había de hacer más evidente la carrera recorrida por Borrassá. Y comparece sola como la de Cardona, la alfa y la omega de su trabajo, el principio y el fin de su vida artística.

La Virgen es la misma, y las mujeres y los apóstoles son los mismos de Cardona, Manresa y San Llorens. En Cardona todo aparece como bosquejado, es un primer intento: el dibujo es incorrecto, la pintura es simplista; en Manresa el dibujo es correcto, la pintura se complica, el modelado aparece; en San Llorens, dominado ya el dibujo, el modelado se nos presenta como preocupación del artista; en Barcelona éste ya se atreve á sombrear las caras, iluminarlas con mayor ó menor cantidad de luz, las pone también á la sombra, progreso inmenso que había de llevar al descubrimiento ó á la práctica de la perspectiva aérea y, por consiguiente, á la emancipación de la pintura: era el fin de las tradiciones pictóricas de la Edad Media.

Hubiéramos ciertamente conseguido poner de manifiesto este glorioso y esperado fin de la carrera siempre progresiva de Borrassá, pero lo hubiéramos visto en el *retablo de San Juan Bautista* del Musée d'Arts décoratifs de París (Louvre, Pavillon Marsan), no precisamente en la cabeza de una Virgen, sino en la del Precursor, y se hubiera podido creer si era el personaje semisalvaje el que había movido el pincel de Borrassá á detallar y á sombrear, y no el arte nuevo, el arte que tal vez en un mismo año, para no decir en un mismo día, dejaba en Florencia la cabeza de Jesús en la capilla de los Brancacci, en el fresco del *dinero de Jesús*, y en Cataluña, hoy en París, la cabeza de San Juan Bautista. El mismo igual progreso resulta realizado en Italia y en Cataluña, y, nótese bien, á un mismo tiempo por hombres que no habían podido recibir su mutua influencia ni otra alguna.

Este *retablo de San Juan Bautista* debe constar como la última obra conocida de Luis Borrassá, porque de las dos que

nos consta pintó en 1424, sólo nos queda memoria de haberlas pintado en los recibos que dió á Juan Lupparia, mercader y ciudadano de Barcelona, y á Francisco Moragues, *draperio* de la misma ciudad, respectivamente, en 24 y 27 de octubre de dicho año; obras modestas, pues sólo se trata por el primero de 27 libras, y de 5 libras 10 sueldos para el segundo [1].

¿De dónde procede el *retablo de San Juan Bautista?* No lo sabemos. Figura en el Musée d'Arts décoratifs como una de tantas cosas preciosas del soberbio legado de Emilio Peyre, y en el inventario de éste, que nos fué permitido registrar, en el número 301, sólo se lee lo siguiente: *«Un gran retable peint, vie de Saint Jean Baptiste, Espagne, quinzième siècle, quatre mille francs»*. En el guardapolvo del retablo, de azul y oro, de la misma tonalidad y rudeza del fondo del *retablo de Santa Clara* de Vich en los paños de los arcos, aparecen unos escudos que creemos armas parlantes, un castillo; de modo que se trataría de un retablo mandado pintar por un Castell ó un Castells. Yo creo que se debería conservar este nombre conmemorativo del compatricio á quien debemos la obra más acabada de Borrassá, la última palabra de su pintura.

Imponente se presenta el *retablo de Castells* por las proporciones y severidad de la figura del Bautista, vestido, como lo hemos ya notado en el *bancal de Solsona,* en los *retablos de Manresa* y *San Cugat,* de una piel de cordero ceñida al cuerpo por ancha faja blanca. Su entonación, clara, como todas las obras de Borrassá, como todas las de la escuela catalana, como ya observó el perspicaz talento del Sr. Justi. Las faltas de perspectiva, las de siempre: en este particular no hizo progreso alguno Borrassá; el dibujo, correctísimo; las proporciones, justas y elegantes; los pies, como siempre, largos; las cabezas de los ángeles y las mujeres, hermosas; los ángeles del *Bautismo de Jesús* son los mismos de la tabla de este asunto del *retablo de Manresa.* Como en el bancal, el *Eccehomo,* la *Virgen madre* y *San Juan* son los mismos que los de *San Cugat.* El rey Herodes Antipas de la degollación de San Juan es el propio rey Abgar del *retablo de Santa Clara.* En

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bernardo Pi,* legajo núm. 11.

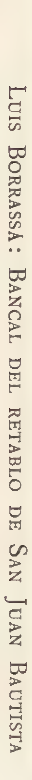
fin, á falta de *Virgen de la Pentecostés* que sirva de firma ó sello para la atribución del *retablo de Castells* á Borrassá, tenemos el cielo de la tabla del *Bautismo de Jesús,* esto es, el fondo dorado con el segmento azul. Está, pues, fuera de toda contestación posible la atribución del *retablo de Castells* á Borrassá.



Luis Borrassá: Bautismo de Jesús
Retablo de San Juan Bautista, París

Las escenas representadas en el retablo son bien conocidas. En la primera tenemos *el arcángel Gabriel anunciando á Zacarías la preñez de su anciana esposa Elisabeth;* en el segundo, la *visita de la Virgen María á Santa Elisabeth;* en el tercero, el *nacimiento de San Juan:* Zacarías registra su nacimiento, pues se lee en el pergamino *Johannis vocabiter nomen eius;* en el cuarto, *San Juan predicando en el Desierto;* en el quinto, *San Juan Bautizando á Jesús;* en el sexto, *Degollación de San Juan;* en la punta, *el Calvario;*




Luis Borrassá: Bancal del retablo de San Juan Bautista

en el bancal, *San Pedro, San Andrés, la Virgen madre, Ecce-homo, San Juan Evangelista, San Jaime* y *San Pablo,* ó sea los santos de mayor predilección en la Cataluña antigua.

Reproducimos el total de esta soberbia obra por lo mismo que se halla en el extranjero. Como en todos los retablos de Borrassá, la arquitectura es insignificante.

Damos por separado el bancal para que pueda ser comparado con el de *San Cugat* y quede probado como el de San Cugat no es de mano de Borrassá, aun cuando haya salido de su taller, y se comparen el San Jaime peregrino con el de Manresa, y otros santos con el de San Cugat.

Reproducimos la tabla del *Bautismo de Jesús* para que se compare con el *bancal de Solsona* y se vea el progreso realizado en el estudio del natural y el modo de tratarlo dentro de ese ideal de escualidez que se quería atribuir á van der Weyden, á la sazón un desconocido, aun cuando tenía de edad los años del siglo XV que vivió Luis Borrassá.

El Calvario del retablo es tan diferente del de San Cugat, que merece ser conocido y comparado para que se vea que, no



LUIS BORRASSÁ: EL CALVARIO
Retablo de San Juan Bautista, París

sin razón, hemos preguntado si el de San Cugat era obra de Borrassá. Lo que en el *retablo de Castells* pintó Borrassá pudo cierta-

mente pintarlo en el de San Cugat y no lo hizo. ¿Es que no estaba en condiciones para hacerlo? No lo creemos: creemos que Borrassá abandonaba esta escena á sus discípulos por su poca vista. Si del *Calvario del retablo de Santa Clara* dijéramos que es una obra mala, y del de *San Cugat* una obra mediana, podríamos decir que Borrassá, siempre en progreso, acabó por pintar un *Calvario* bueno. ¿Por qué pintó éste bueno y los otros no? Porque el *retablo de Castells* es entero de su mano. La figura del *Cristo* es hermosa y está dentro del ideal ascético. Compárese la armonía de las formas de brazos, cuerpo y piernas de esta figura con las contradictorias del *Cristo* del retablo de *San Cugat*. La *Magdalena* es de aquellas que hizo decir al Sr. Justi — y no la conoció — que era violenta la escuela catalana en el gesto y en la expresión de las situaciones dramáticas.

El cuadro de *la Degollación* hemos dicho que se reproducía porque en él encontrábamos á Abgar convertido en Herodes. Interesante es, además, este cuadro para el conocimiento de la indumentaria catalana, y en este punto todos los cuadros de Borrassá tienen grande importancia, trascendiendo hasta el estudio de los tejidos de la época, pues las telas de los vestidos están tratadas con toda la minucia. Como obra de color es asimismo interesante por su entonación y riqueza. Luego, en este particular, merece notarse que, á pesar de las tonalidades claras, hay intensidad y la indudable presencia de un vehículo destinado á dar á los colores mayor plasticidad. Como estas condiciones se encuentran en todas las tablas ó cuadros, y por sus asuntos la brillantez de los vestidos realza el retablo entero, de aquí resulta, por contraste imponente y grave, la seria figura de *San Juan*.

Destácase *el Bautista* sobre un fondo de oro burilado y picadas las hojas de las ramas de un dibujo amplio y poco llamativo. Las partes desnudas presentan hoy un fondo de color de carne amarillento y están modeladas con dos y tres tintas grises, no empastadas, como ya es de suponer, sino sobrepuestas á plumadas. Ni el blanco ni el negro son empleados para realzar ni vigorizar. Empléase para destacar las figuras, procedimiento antiguo que se conserva por los maestros del siglo XVI como el Greco, un ocre oscuro con el que se perfilan las piernas y los brazos,



Luis Borrassá: Festín de Herodes (retablo de San Juan Bautista)
Paris

sólo que en las manos el color es más amarillento. La túnica es de un gris oscuro, con las vueltas encarnadas. También es de este color el bastón del *Agnus* y su marco. El *Agnus*, naturalmente blanco, sobre fondo dorado.

Como se ve, Borrassá, en la técnica, al final de su carrera, no había dado un paso decisivo, y esto porque aun se ilumina generalmente de frente, y las sombras continúan excluídas. No hay perspectiva aérea, y, por no haberla aún, figuras de tanto relieve como *San Juan* resultan aplanadas.



Luis Borrassá: San Juan Bautista
Retablo de San Juan Bautista, París

La cabeza tiene un vigor extraordinario, y la nota blanca de la córnea de los ojos, y la punta de rosado que se ve en el labio inferior, contribuyen á dar un aspecto tétrico á un rostro amarillento verdoso, encuadrado por una cabellera de un castaño claro, tratada en su rizado á bucles con

tanta seguridad como elegancia, exenta de todo feminismo.

En punto á ejecución, la virtuosidad es grande, pero sin la exageración en que iba á caer la escuela flamenca que se preparaba en los mismos días en que Borrassá iba á desaparecer del mundo para asombrarlo con sus brillantes, pulcras y realísticas creaciones.

Nada más sabemos de Borrassá: toda memoria suya cesa con el año 1424. Viudo en 1390, hemos de considerar á Borrassá en 1424 por lo menos como sesentón; y si á esta edad, ó poco antes, pintó el *retablo de Castells* ó de *San Juan Bautista,* hemos de confesar que llegó á la vejez, y al fin de su carrera, en la plenitud de sus facultades artísticas.

Con Borrassá termina el arte antiguo; con él ha vivido ya el arte moderno; y si recordamos que los italianos ponen el principio de su cuatrocentismo cuando la ida de Masolino da Panicale y Masaccio á Roma sobre el año 1420, nosotros, de imitarlos, pues las condiciones son iguales, podríamos decir que el cuatrocentismo catalán principia por el mismo dicho tiempo, cuando la tercera manera ó estilo de Borrassá, esto es, cuando ya acentúa el modelado.

Uno es, sin embargo, Borrassá, como uno es Rafael dentro de la escuela umbría, dentro de la escuela florentina después, dentro, finalmente, de la escuela romana al fin de su carrera. Borrassá, en Solsona y Cardona, es el maestro que se esfuerza en romper las cadenas del arte antiguo que aprisionan su talento; Borrassá en Manresa, Vich y San Cugat, es ya el maestro libre y en marcha á la conquista de su personalidad artística; Borrassá en San Llorens, Barcelona y París, es el maestro.

¿Tuvo Borrassá discípulos? ¿Tuvo su estilo imitadores? Nos hacemos esta pregunta delante del *retablo de Badalona,* hoy en el Museo de Bellas Artes de Barcelona. Este retablo, dedicado á San Juan Bautista y á San Esteban, ¿es de Borrassá ó es de un discípulo?

Obra de Borrassá, no sabemos cómo explicarlo ni dónde colocarlo. Por la indumentaria deberíamos llevarlo á los días del



LUIS BORRASSÁ: CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA (RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA)
Musée des Arts Décoratifs, Paris

retablo de Cardona de *Santa Úrsula y Santa Ana,* por su dibujo también le cuadra dicho tiempo, por su color y factura pertenece al *San Juan Bautista de París,* y en este caso, por lo dicho, muy anterior á éste, y su factura mucho más anticuada, porque la cabeza de San Juan Bautista, toda ella, pelo inclusive, está sombreada por una sola tinta que hasta sirve para pintar los ojos, produciendo los toques blancos un aspecto trágico. Los brazos y las piernas están tratados de igual manera, y en punto á los pies se ve el grande esfuerzo hecho para ponerlos en perspectiva, sin conseguirlo: al contrario, resultan contorsionados y deformes. Pero, aun así y todo, la figura tiene dibujo, y la piel de oveja que viste con cabeza y todo, como el *San Juan de París,* junto con la factura general y colorido, hace que en París se recuerde á Barcelona, y viceversa. Los cuadros del *Bautismo de Jesús* y *Degollación del Bautista* nos traen otros similares á la memoria: para el primero, el bancal de Solsona, el retablo de Manresa, el de San Llorens dels Morunys y el de París; para el segundo, el de París, con su escena partida, con su rey Abgar actuando asimismo de Herodes, con la escena igual de la degollación.

Pero en el *retablo de Badalona* no tenemos aquel segmento de cielo azul, y, sin embargo, no podemos decir que no exista en la tabla del *Bautismo de Jesús.* El efecto existe: en el fondo dorado, arriba en el centro, aparece una nube azul con el Dios padre, del que emana el Espíritu Santo, no dibujado, como hasta aquí lo hemos visto, de espaldas, con las alas desplegadas por igual en forma de cruz, sino de tres cuartos. La nube afecta la forma del dicho segmento. ¿Es que ya parecería impropio el segmento azulado? ¿Es que éste resulta por comprimirse la dicha nube, siendo el segmento la esquema?

Todo esto nos prueba que nos encontramos delante de una obra incontestablemente de la escuela borrassana.

De darla á Luis, como deberíamos colocarla entre las primeras obras suyas, tendríamos que decir que Borrassá abandonó ese estilo, que renueva al fin de su carrera, porque su tiempo rechazó sus figuras, tan fuertemente sombreadas. Esta explicación no sé si vale gran cosa, pero á mí no me alcanza otra que explique la aparición del *retablo de Badalona.*

Otra cosa naturalmente sucede si vemos en él la mano de un discípulo, de un imitador. Todo lo que tiene de Borrassá no es, en este caso, sino de su escuela: todo lo que de nuevo tiene, es del discípulo, del imitador. Quien pudiera ser ese discípulo, sería temerario buscarlo. Junto á Borrassá veremos á Juan Cirera; pero ¿qué sabemos del arte de Cirera? Nada.

D. Eduardo Hurtebise sacó para mí, de su inédita *Historia de San Feliu de Guíxols,* una noticia procedente de un largo pergamino del archivo municipal de dicha villa, y en este pergamino se dan las señas de una casa situada cerca de la plaza del Oli de Gerona, «ante hospicium heredis *Francisci Borraciani, pictoris Gerundo»,* y esto se dice para el año 1433, es decir, que para este año Francisco Borrassá había ya fallecido.

¿Francisco pintó en algún tiempo en Barcelona? ¿Era hermano ó era primo de Luis? ¿Frecuentó su taller? Nada sabemos: sólo nos consta que era pintor, que se llamaba Borrassá y que tenía casa en Gerona; y todo esto le incluye dentro de la familia de Luis Borrassá. De saber que Francisco había pintado al lado de Luis en Barcelona, no se rechazaría la atribución del *retablo de Badalona* á Francisco; no consta, y, aunque tampoco consta lo contrario, es para mí cierto que no sin temor puede darse la preferencia á una ú otra solución. Por esto decimos del *retablo del Museo de Bellas Artes de Barcelona* que es de la *escuela de Borrassá;* y como esto es incuestionable, resuélvase la duda como se quiera, siempre subsistirá la escuela de Borrassá, sea la obra del maestro, sea la del discípulo.

CAPÍTULO VII

BENITO MARTORELL

DE 1425 Á 1445

DESCONCIERTA, dice el Sr. Justi, en la escuela catalana, la oposición, contradicción y variadas tendencias de sus maestros. Y ¿qué se ha dicho de la escuela flamenca? ¿No se ha dicho que no hay tal escuela porque cada maestro constituye de por sí una escuela? ¿Se darían á van Eyck por discípulos á Christus y Roger van der Weyden ó de la Pasture, si éstos, en vez de adoptar el tipo eyckiano de la Virgen, hubiesen creado uno? ¿Woltmann no habla de las escuelas de Brujas y Bruselas á propósito de los van Eyck y de van der Weyden?

Difícil ha de ser en todo tiempo de renovación la disciplina que exige una escuela. Cuando los espíritus todos se lanzan á la persecución de lo nuevo, y lo nuevo es lo que uno siente y como lo siente, los espíritus no están por regimentarse, y casi se puede asegurar que tampoco hay quien desee mandar. No se podía decir á los hombres del primer cuarto del siglo XV, á los hombres á quienes se señalaba como maestro único la naturaleza, que lo que debían pintar era la naturaleza según tal maestro: esta subordinación, este mandato, hubiera parado en seco el movimiento reformista.

Flandes por este tiempo gozaba de una existencia autonómica, de una independencia que había de dar por resultado la

separación de la Borgoña de la Flandes, aquélla unida á Francia en definitiva, ésta en definitiva independiente. La nacionalidad flamenca iba, pues, afirmándose, y expresión de ella, ansia, anhelo de la misma, razón de su derecho á existir, manifestación de su individualidad y de su espíritu, era su arte. Es por esto que existe un arte flamenco, un arte neerlandés, que abraza todas las regiones puestas en movimiento por un conjunto de pueblos con ansia de independencia.

Otra, muy otra, era la situación de Cataluña: pueblo viejo, unido á otros pueblos de la unión real aragonesa, era la política de los reyes de Aragón su política.

Había el rey Martín reunido de nuevo á la corona de Aragón, en 1409, la corona de Sicilia, por fallecimiento del rey su hijo, ó sea en el mismo año en que conseguía el Duque de Anjou que le reconociera el concilio de Pisa como rey de Nápoles, cuyo trono se proponían reconquistar los angevinos. Sostiene, sin embargo, el partido nacionalista napolitano, á su reina Juana con varia fortuna, pero consiguiendo, al fin, contrarrestar las victorias de Luis II de Anjou, como contrarrestó las de Luis III su sucesor y esposo de Violante de Aragón, la hija de Juan I, la sobrina del rey Martín.

Pero como Juana ponía, según la enérgica y expresiva frase de Guicciardini, su cuerpo en las mismas manos en que depositaba el gobierno de sus Estados, no tardó en verse anulada por el tercer Luis y sus extranjeros compatricios, que hicieron indispensable en Nápoles lo que habían siglos antes hecho indispensable en Sicilia: la intervención de los reyes de Aragón para asegurar su independencia.

El rey llamado á intervenir no era ya el rey Martín. La dinastía barcelonesa se había extinguido con éste en 1410. Una nueva dinastía, la dinastía castellana, reinaba en Aragón, y era el hijo y sucesor del elegido en Caspe, Alfonso V, quien iba á continuar en el sud de Italia la política del rey Martín, porque la reina Juana, que había aceptado en matrimonio el que después fué Juan II, rey de Aragón, lo rompió al saber que su futuro marido no tenía más que 18 años, cuando ella contaba 47. Fernando de Antequera no había de ver á su primogénito Alfonso

unido con la reina Juana por el más inesperado de los lazos, el de la maternidad, pues como hijo lo adoptó, prefiriéndolo al Duque de Anjou, que la había pedido por madre al lanzarse á la conquista del reino napolitano, excitado por la facción contraria del gran senescal del reino Juan Caracciolo, uno de aquellos hombres á quienes la liviana Juana daba de consuno su cuerpo y el mando en su reino.

Alfonso V había salido de Barcelona el dia 7 de mayo de 1420 al frente de una armada poderosa para las Baleares y Cerdeña, aportando en Alguer á primeros de agosto. El objeto aparente del viaje era la pacificación de Cerdeña, siempre perturbada por sus grandes señores y por sus ansias de independencia de toda dominación extranjera, la nuestra. Sabida su llegada en Nápoles, no tardaron los embajadores de la reina Juana, Carafa y el aragonés García Aznar de Añón, después obispo de Lérida (1435 á 1449), en presentársele reclamando su auxilio bajo la base de la adopción de Alfonso. Conforme lo convenido, se decidió el rey á intervenir en los asuntos de Juana, y, saliendo con su armada de Sicilia, á donde había pasado para estar más cerca de los sucesos, partió de Mesina el día 25 de junio de 1421, desembarcando en Nápoles el día 7 de julio. No son de este lugar las peripecias de la marcha y salida de Alfonso de la ciudad partenopea: bastará decir que su tornadiza madre se había dejado seducir ahora por los angevinos; y como el rey de Aragón no viera claro en su favor á los grandes magnates napolitanos, levantó anclas para echarlas en Pisa, y á últimos de octubre de 1423 visitaba á Florencia, en donde fué recibido con los mayores agasajos.

De regreso á sus estados patrimoniales, en 19 de noviembre de 1423, atacaba á Marsella y se apoderaba del puerto militar de Provenza, con lo que pudo darse el Duque de Anjou y Conde de Provenza por avisado de que no se daba el rey Alfonso por vencido en Nápoles.

Regresaba á sus Estados el rey de Aragón después de cuatro años de ausencia (1420-1423), y dicho se está que durante este no corto lapso de tiempo, él, su corte, los grandes y los pequeños, los nobles y los burgueses que le rodeaban, los militares y

los intelectuales que le asistían, vivieron en contacto, en intimidad, con los políticos, los sabios, los literatos y los artistas de toda Italia, cuya Atenas, Florencia, como hemos visto, visitaba el rey de Aragón.

Como la vuelta de Alfonso V no implicaba el abandono de los que ya se llamaban sus derechos á la corona de Nápoles; como la cuestión quedaba en pie, es de presumir cuánto no se haría de una y de otra parte para decidir al rey de Aragón á una nueva campaña. ¿Toda esa agitación política que tan fuertemente acercaba Italia al reino de Aragón había de limitarse á las esferas gubernamentales? ¿No había de producir una agitación no menos violenta en el mundo del espíritu? Los que habían visitado y admirado en Florencia la capilla de los Brancacci, ¿no habían de exaltar la obra de Masolino y de Masaccio? Nuestros pintores no se habían de interesar ciertamente menos que nuestros políticos por las cosas de Italia. De aquí que mientras no es posible señalar en nuestra pintura la razón de la influencia flamenca, sea de ver la acción italiana, porque más ó menos italianizados habían de regresar el rey de Aragón (que se italianizó del todo) y su corte.

Esa corte, compuesta de los grandes magnates de la Corona, es decir, de las grandes fortunas de su tiempo, no traían sólo visiones de una nueva pintura y de una nueva escultura, sino de una nueva arquitectura, porque cuando el mundo se renueva, se renueva por completo. Así, la nueva pintura, como la nueva arquitectura, tienen una misma fecha de partida.

Data el renacimiento arquitectónico de la obra de Brunellesco, de 1420, es decir, del año de la magna junta de arquitectos para resolver sobre la construcción por él propuesta de la célebre cúpula de la Catedral de Florencia [1].

Alfonso V visitaba en noviembre de 1423 á Florencia. El

---

1) «Um das Jahr 1420 taucht zuerst die bewusrte Wiederaufnahme der antiken Formen in der Baukunst auf. Jene Versammlung von Baumeirstern aller Nationen, welche in Jahre 1420 behufs der Vollendung des Doms zu Florenz, namentlich wegen Ausfuehrung der Kuppel, dorthin zusammenberufen worden war, sah die Geburtsstunde de neuen Styles.» — Luebcke: *Geschichte der Architektur* (Leipzig, 1875), t. II, págs. 659 y 678.

nuevo estilo pudo, pues, venir embarcado en su gloriosa armada. Cierto, sin embargo, muy cierto seguramente, el hecho de que el nuevo estilo arquitectónico no encontró secuaces desde luego entre nosotros, que continuamos siendo góticos; pero no es menos cierto que nuestros pintores lo adoptaron muchas veces y con toda franqueza en sus cuadros; y esto advertimos porque hemos tenido ocasión de notar como se fechaban tablas por estos resabios del clasicismo arquitectónico partiendo de su tardía aparición en obra entre nosotros. Conste, pues, que nuestros pintores, conocedores del renacimiento arquitectónico desde los primeros momentos, pudieron impulsar el renacimiento del clasicismo, y ya veremos á los Vergós hacerlo, novedad que vino á estrellarse, como se estrelló el naturalismo pictórico, en la tozudez ó firmeza catalana en sus principios tradicionalistas.

¿Quiénes eran los pintores catalanes expuestos á la sugestión del naturalismo italiano?

Eran Antonio Barata, de quien consta que vivía y era ciudadano de Barcelona en 26 de diciembre de 1426 [1], hijo ó hermano seguramente del Gabriel Barata que conocimos ya para 1400. Más adelante le encontraremos de nuevo.

Poncio Colomer [2], de quien habló Puiggarí con referencia á los Manuales del Ayuntamiento de Barcelona, en los cuales le encontró citado concertando obras de su arte, que no se especifican, en 1421; vivo todavía en 1423; y yo puedo prolongarle aún la vida, pues le veo citado en dicho Manual de Reix en 15 de febrero del año 1429.

Pedro Rovira, pintor, que comparece en 7 de junio de 1427, y de nuevo le encuentro en 30 de abril de 1439; pero los documentos sólo nos hablan de su esposa y de su hijo clérigo [3].

Un recibo librado por los pintores Bernardo Puig y Jaime Cirera, aquél indudablemente como procurador de éste, nos entera que Jaime Cirera, pintor de la villa de Solsona *(Celsona)*, pintó para el mercader Raimundo Ferrer un retablo conforme á

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Miquel Reix*, n.º 4.

2) Puiggarí: Obra citada, pág. 282.

3) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manuales de Pedro Devesa* y *Juan Brujo*, lugares citados.

los capítulos pasados ante el notario Bernardo Pi en 12 de abril de 1425. Nada más sabemos de este retablo, fuera de que el precio convenido era de 55 libras [1]. Este mismo Jaime Cirera reaparece nada menos que en 1459 actuando como procurador de Bartolomé Cirera, rector de San Pedro de Castellar [2], — lo que recuerdo por si de Castellar pudieran venir noticias de ese Cirera, — quien parece que hubo de ser estimado como artista; pues, además del retablo citado, tenemos en Bernardo Pi dos escrituras de 24 de enero de 1431, por las cuales en la primera Lorenzo Rexach, ciudadano de Barcelona y escultor *(ymaginator)*, promete hacerle entrega para Pascua de un retablo de 19 palmos de ancho y 15 de alto, con su bancal y un tabernáculo en el centro de 13 palmos y medio de alto, por el precio de 7 libras y 14 sueldos. Y en la segunda Miguel Lop, carpintero, ciudadano de Barcelona, se obliga á entregarle corriente otro para Pascua de Pentecostés, de conformidad con el dibujo que se le ha dado en una hoja de pergamino, y por el precio de 9 libras y 7 sueldos. No consta, como se ve, el destino de estos dos retablos, ni he podido averiguarlo.

Un cuarto retablo puedo todavía señalar para Jaime Cirera. De éste nos da conocimiento otra escritura de dicho notario Bernardo Pi, de 7 de marzo de 1431 [3], en la cual leo que Bernardo de Puig, pintor y ciudadano de Barcelona, en nombre propio y también como procurador de Jaime Cirera, pintor y ciudadano de Barcelona, en virtud de lo convenido con dicho notario en 16 de noviembre de 1426, confiesa y reconoce recibir de los prohombres de la parroquia de San Pedro de Ferrerons, diócesis de Vich, 15 libras barcelonesas á cuenta de las 55 de dicha moneda que deben dársele por la pintura que su dicho principal ha de hacer del retablo de dicha parroquia, obligándose á devolver la dicha cantidad, recibida á cuenta, de no pintar ó morir Cirera, dando en garantía al sastre Tramasset y al pintor Francisco Tricó.

---

1) *Loc. cit.* Escritura de 19 de octubre de 1426.

2) Archivo de Protocolos: *Manual de Juan Bruio,* n.° 1. Escritura de 5 de septiembre de 1459.

3) *Loc. cit.,* legajo 14.

Cuatro obras tenemos conocidas, pues, para Cirera, entre 1426 y 1431, y ni una sola para después de esta fecha, de suponer que el Jaime Cirera de 1459 fuera el mismo.

Si tan largo silencio y el descontar en 1431 la posibilidad del fallecimiento de Cirera pueden hacernos dudar que el segundo Jaime Cirera fuera hijo del primero, de lo que no podemos dudar, cuando tan raros son los documentos de que hemos dado cuenta en nuestros notarios y archivos, es de que Cirera tiene derecho á ser recordado como uno de nuestros pintores de consideración en el primer tercio del siglo XV.

En un Manual de Miquel Reix, escritura de 26 de junio de 1433, vemos todavía un pintor, Pedro Clará, ciudadano de Barcelona, traspasar su taller á Pedro Deuna, que me parece sería rosellonés y se llamaría ó sería conocido como Pedro de Elna, á condición de que de lo que se gane sean dos partes para él y una para Elna, pues le traspasa el local con colores é instrumentos de trabajo (dicho *operatorii tam per omnibus eynes et coloribus necessaris),* lo cual da motivo para pensar si no se trata de una tintorería para el teñido de *exalons,* tela que estaba en gran predicamento por ese tiempo, ya que no son pocos los pintores de *exalons* que se citan, y, en general, por mí dejados de lado, por falta de precisión en los datos.

De un pintor, ciudadano de la Seo de Urgell, tenemos noticia en el Manual de Bernardo Pi [1]. Llámase Raimundo Gonzalvo, y allá vivía en 1430, al cual hay que recordar por lo que por allí quede de nuestra pintura. De otro, llamado Bernardo Puig, actuando como procurador del pintor Cirera, tenemos noticia para 1431 [2], y con él suena como pintor el ya citado más arriba Francisco Tricó.

Un Juan Gregorio, ciudadano de Barcelona y pintor en 1440, suena en el Manual de Pedro Devesa [3], y para 1441 podemos señalar á Arnaldo Mulet, pintor de la ciudad de Vich [4].

Cita el Sr. Puiggarí, pág. 282, con referencia á los Manuales

1) Escritura de 21 de junio de 1430.
2) Idem ídem. Escritura de 7 de marzo de 1431.
3) Escritura de 8 de agosto.
4) Idem ídem, *Manual de Bernardo Pi,* n.º. 2 Escritura de 31 de agosto de 1441.

de P. Folgueres, escritura de 5 de marzo de 1423, á un pintor barcelonés, Pedro Miguel; pero yo encuentro un Pedro Miguel, valenciano, nombrando procurador suyo en Barcelona, en 28 de noviembre de 1437, en Bernardo Pi, leg. 10. ¿Es el mismo? El Barón de Alcahali no lo cita.

Como nos encontramos para este período con un cierto número de pintores de paveses y hemos de verles luego dentro del gremio de los pintores, no holgará seguramente aquí del todo su conocimiento, máxime cuando no conocemos otros, ya que por casualidad se nos presentan agrupados, pudiendo decir de ellos como artistas lo que sabemos de «Juan Ballester, pintor converso, que recibió 60 sueldos de los albaceas de Moles por haber pintado un escudo con las armas del difunto, cual escudo fué colocado detrás del féretro el día de la sepultura, y luego colgado en la capilla en la cual fué enterrado el cuerpo del difunto» [1]. Mis otros paveseros Albinyana, Ferrer y Barata, éste ya citado más arriba, no hicieron más que pintar un buen número de paveses comunes de talla real *(tallii reyalis)* y otros de «puerta ó barrera» *(porta sive barrera)* [2].

Nada nos han dicho tantos y tantos nombres de pintores como hemos podido reunir, y con ellos no ha de ganar gran renombre nuestra historia artística; pero, aun así, no son de olvidar, por si algún día se tuviera noticia de sus obras, y menos aún aquellos que, como ya hemos hecho notar, están al frente de diócesis tan importantes como Seo de Urgell y Vich, en las cuales, á pesar de lo mucho desaparecido, aun queda bastante de nuestra todavía no bien conocida pintura gótica. Pero ahora vamos á habérnoslas con un artista que tuvo, no hay que dudarlo, entre nosotros, celebridad.

Reservando el protocolo de donde sacó la noticia, dió Puiggarí el extracto de una contrata pasada en 12 de julio de 1437

---

1) «...pretio cujusdam clipei depicti cum signo seu armis defuncti, quod clipeum fuit defertum retro feretrum ejusdem die sepulturae, et postea positum in capella in qua corpus ipsius deffuncti fuit tumulatum.» Archivo de Protocolos: *Manuales de Francisco Ferrer,* 10 de junio de 1434. — PUIGGARÍ: Obra citada, pág. 283.

2) Archivo de Protocolos: *Manual de Bartolomé Fanjar,* n.º 1. Escrituras de 1.º de junio, 6 de julio y 8 de agosto de 1436.



Benito Martorell: Retablo de San Marcos
Archivo de la Basílica de Manresa

entre el pintor Benito Martorell y Jaime Ros, escultor, para pintar y labrar el *retablo del gremio de Zapateros de Barcelona.*

«En dicha fecha estipularon los administradores y prohombres de dicho gremio la obra de su *retablo de San Marcos,* para una de las capillas de la Catedral, *debiendo ser á semejanza del que tenían los Diputados, ó del inmediato de Santa Catalina.* Consigna la escritura que el altar sea de roble de Flandes, del ancho de la capilla y alto de 34 palmos, con su planta, basamento *(tuba),* montantes *(xembranes),* puertas, pilares y guardapolvos, todos estos accesorios de madera blanca. En los guardapolvos debía esculpirse una orla de vides *(una bella serment ab fulles seneses embotides),* salteada de escudos gremiales y angelillos de pintura, los del lado tañendo instrumentos, y los de la cima sosteniendo trofeos de la Pasión. El retablo formaría siete composiciones con la *historia de San Marcos,* además de otra culminante en que se representaría la escena del *Calvario.* La división principal ó central debía figurar al santo patrono cuando consagró obispo á San Aniano, zapatero, rodeándoles ministros convenientes para tal ceremonia, debiendo el personaje típico vestir de fino azul, y el segundo una bella púrpura de carmesí. Los otros cuadros tenían por asunto *San Marcos escribiendo el Evangelio; su entrada en Alejandría, con el episodio de descosérsele el zapato y remendárselo San Aniano; el bautismo de éste y de toda su familia; la sorpresa del santo por los infieles, en el acto de celebrar la Misa; su martirio arrastrado por las calles con una cuerda;* y, finalmente, su *inhumación. Totes aquestes ystories* — se añade — *sien ben ampliades, e les ymatges belles e grans, e ab tota aquella perfectió que s pertany.* En el bancal ó asiento, alto de 5 palmos, debían pintarse asimismo varias historias: al centro, la *Natividad del Señor,* y á los lados *traslaciones y milagros de San Marcos.* El pintor, por sus trabajos y material de oro y colores, recibía 520 florines, obligándose á terminar su obra en dos años, y al escultor fuéle asignada por su parte la suma de 130 florines» [1].

Hemos subrayado lo de que el retablo de San Marcos, ó de los zapateros de Barcelona, tuviera que ser *á semejanza del que*

---

1) Puiggarí: Obra citada, págs. 83 y 84.

tenían los Diputados, ó del inmediato de Santa Catalina. Es posible que esto que repetimos y de nuevo subrayamos sea una traducción literal del texto de la contrata, pero tal como Puiggarí nos ha conservado esta cláusula es de toda evidencia que no se trata de una repetición de los retablos de los Diputados y convento de Santa Catalina, sino del trabajo de Benito Martorell hecho en dichos retablos, por cuanto no es admisible que los Diputados, teniendo por su titular á San Jorge, cuyas armas é imagen usaban y ponían lo mismo en su bandera que en el sello mayor, tuvieran en su capilla por titular á San Marcos.

Puiggarí se lamenta de la pérdida del *retablo de la Diputación,* que le impedía conocer la valía de Benito Martorell; pero ya veremos que se equivocó, pues no se ha perdido del todo: ahora lo que conviene es no movernos del *retablo de San Marcos* ó de *los Zapateros de Barcelona.*

En Manresa pude leer, gracias á los buenos oficios del oficial de su Archivo Municipal, que en 25 de agosto de 1411 el Concejo General de dicha ciudad autorizaba la recogida de fondos para construir una capilla á San Marcos, á la otra parte del puente viejo, en donde aun hoy persiste, pues consta ya construída en 28 de abril de 1412. Esta capilla, que cedió el dicho Concejo General en 13 de septiembre de 1432 á los curtidores ó *blanquers* de Manresa [1], pasó luego á ser de los oficiales curtidores, pues los maestros tenían la suya en la Basílica en el altar de San Antonio, cuyo retablo era obra de Borrassá. ¿Fué al pasar la capilla de San Marcos á los oficiales curtidores cuando éstos mandaron pintar su *retablo de San Marcos?* No lo sabemos, pero nos parece lo más probable; y hemos de creer que los oficiales curtidores hubieron de resolver que si la capilla de San Antonio de los maestros tenía un retablo del mejor pintor de su tiempo, de Luis Borrassá, que ellos habían de dotar su capilla también de un retablo que fuera obra del mejor pintor de sus días, y ese mejor pintor era Benito Martorell.

Hase conservado por milagro el retablo de la capilla de San

---

1) Archivo Municipal de Manresa: *Llibre dels Concellers.* Deliberaciones de dichos días.



Benito Martorell: Retablo de San Marcos
Archivo de la Basílica de Manresa

Marcos, muy mal tratado por el tiempo y la incuria de los hombres, en el archivo de la Basílica de Manresa, en donde lo depositaron los que lo rescataron de una inminente venta. Pero ¿en qué nos fundamos para dar á Benito Martorell el *retablo de San Marcos* de los curtidores jóvenes de Manresa? Pues precisamente en el hecho de que, salvas las dimensiones, la contrata celebrada por Benito Martorell para pintar el retablo de los zapateros de Barcelona, concuerda punto por punto, sin la menor discrepancia, con el retablo de los curtidores jóvenes de Manresa: uno mismo es el número de tablas de que constaban los dos retablos de San Marcos, uno mismo los asuntos en ellos pintados, un mismo contrato hubiera podido servir para los dos, pues puede decirse que se escribió con la cláusula previa de no variar, á no ser porque en la tabla central, la de San Marcos consagrando á San Aniano, se había de pintar como asistiendo á la ceremonia los ministros para su celebración necesaria. Fuera de esto, lo repetimos, la contrata de Barcelona puede valer punto por punto para Manresa.

Ahora bien: si no se puede estimar por el hecho de la contrata como bien probada la atribución del *retablo de San Marcos* de Manresa á Benito Martorell, ni aun teniendo en cuenta que hubo de pintarse por el mismo tiempo en que lo fué el de Barcelona, circunstancia que tiene su peso, hemos de ver si otra coincidencia no menos singular acabará de decidir la cuestión. Hemos dicho que ese *retablo de los Diputados,* á cuya semejanza debía pintar Benito Martorell el de los zapateros de Barcelona, no se había perdido. En efecto, en la Exposición de Arte antiguo figuraba, según su *Catálogo,* núm. 110:

«Barcelona *(Excma. Audiencia Territorial de).* Fragmento de tabla. *El sepelio de Jesús.* En la media tabla sólo se ve la cabeza de Jesús, que parece echado sobre la losa de unción, la figura de José de Arimatea, el busto de San Juan y la cabeza de una de las santas mujeres. Siglo XVI.»

Recuérdese que la Audiencia, al establecerla Felipe V en el palacio de la Diputación de Cataluña, que suprimió, se quedó con todo su mobiliario y ajuar, por cuya razón figuran en la Exposición siendo de la Audiencia obras como el frontal de la

capilla de San Jorge de la Diputación. Por consiguiente, lo que tenemos en el núm. 110 es un fragmento de un *retablo de los Diputados*. Este fragmento ¿lo es del retablo á cuya semejanza debía Benito Martorell pintar el de los zapateros?

No, se dirá, pues es del siglo XVI; pero esto lo dice sólo el *Catálogo*. En nuestra opinión, por error de caja, pues creemos que al ver una pintura al temple á la cola, por consiguiente de colores claros, se atribuiría al XIV, resultando, por error de caja, como decimos, del XVI.

Puede creerse que el *retablo de la Diputación* data de la época de la construcción del edificio, de la cual sólo sabemos la adquisición de unas casas en 1432, que permitieron que la obra empezada pudiera tomar mayores vuelos. Compárese esa fecha conocida, 1432, de la construcción de la casa de la Diputación, con la de 1437, fecha de los capítulos en que se estipula que Martorell pintará un retablo como el que hizo para la Diputación, y tendremos intermedia la fecha de la tabla salvada del retablo de Martorell, que perteneció, no á la actual capilla de la casa, sino á la primitiva, pues aquélla se construyó á espaldas de ésta, como ya hizo observar Piferrer. Construída la nueva capilla dedicada á San Jorge, el patrón de Cataluña, fué sin duda alguna arrinconado el retablo de Martorell, del cual por contingencias del tiempo fueron desprendiéndose las tablas y perdidas unas tras otras, y sólo la que tenemos á la vista se ha conservado.

Ahora bien: en el Archivo de la Basílica de Manresa se ha conservado el *retablo de San Nicolás de Bari*, procedente de una de las capillas de la misma, y en el bancal nos encontramos con la misma escena que fragmentariamente aparece en Barcelona en la casa de sus antiguos Diputados, con las mismas figuras, posturas, con los mismos vestidos y demás detalles indumentarios. A la vista de las tablas de la Diputación y de Manresa no cabe duda alguna: la una es repetición de la otra. Ahora bien: si a Benito Martorell se le recomienda que pinte su *retablo de San Marcos* de los zapateros de Barcelona, á semejanza del de los Diputados, y el fragmento del de los Diputados conservado resulta íntegro en el bancal de un altar de Manresa, y en Manresa aparece un *retablo de San Marcos*, á quien conviene perfectamente, en su casi



Benito Martorell: Adoración del Cristo (bancal del retablo de San Nicolás de Bari)
Archivo de la Basílica de Manresa



BENITO MARTORELL: ADORACIÓN DE CRISTO
Tabla de los Diputados de Cataluña (Audiencia de Barcelona)

integridad, el contrato que sirvió para pintar el *retablo de San Marcos* de Barcelona, yo no veo, cuando todas las circunstancias de tiempo y lugar y de estilo pictórico están de acuerdo, cómo se podría decir que no pertenecen á Benito Martorell la *tabla de los Diputados de Cataluña,* el *bancal del altar de San Nicolás de Bari* y el *retablo de San Marcos* de Manresa. Nosotros creemos haberlo probado.

Pero ¿cabe explicar que en Manresa y Barcelona repitiera Benito Martorell sus obras? Si hemos visto cómo se exigía á los artistas que se repitieran, ¿por qué no hemos de creer que los manresanos quisieron una repetición de las obras de Martorell que le habían conquistado renombre en Barcelona? ¿Produjo primero Martorell en Manresa, — era hijo de un carnicero de San Celoni[1], — y luego repitió en Barcelona? ¿A cuál de las dos hipótesis me inclino? Pues á la segunda, á la de que Benito Martorell reproduce en Barcelona sus creaciones manresanas. Me fundo en que si este *retablo de San Marcos* de Manresa fuera posterior al de Barcelona, que se hubo de pintar en 1437, Benito Martorell resultaría un atrasado, mientras que considerado Benito Martorell como sucediendo á Borrassá en la jefatura de la escuela catalana, sus obras vienen á punto, pues en 1437 un grande artista catalán hubo ya de haberse conquistado la reputación de ser el primer artista de su tiempo en Cataluña, lo que públicamente, oficialmente, se reconoce por la ciudad de Barcelona cinco años más tarde.

Paréceme, de la entera obra de Benito Martorell conocida, el *retablo de San Nicolás de Bari,* como su obra más antigua. Por su indumentaria pertenece á los últimos años de Borrassá: las mangas en forma de embudo, tan características, todavía se ven en este retablo.

Con el Vorágine en la mano se pueden explicar los asuntos tratados en el retablo y en su bancal. El milagro de la salvación de unos marineros que imploran su protección para salvarse de una tempestad furiosa; la compra de trigo, sin disminución de lo vendido, para calmar el hambre de una provincia entera; la corta

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bernardo Pi,* leg. núm. 2.

del árbol consagrado á Diana y habitado por un demonio furioso que escapa á los golpes del hacha; y otras que procederían de otra fuente. También se ve en otro cuadro de lo alto de una de las tablas laterales á *San Rafael pesando las almas,* que dicho se está que nada tiene que ver con la vida y milagros de San Nicolás. En el bancal, y en medio de escenas de dicho santo, se ve *la Adoración de Jesucristo,* llamado *Sepelio* en el *Catálogo de la Exposición de Arte antiguo* de Barcelona de 1902.

Todas las buenas cualidades de la pintura de Benito Martorell, que son de apreciar en el *retablo de San Nicolás de Bari,* en donde mejor pueden verse es en el cuadro de *San Rafael pesando las almas.* Las cabezas, grandes y redondas; la proporción total de las figuras, por lo dicho, corta, por cuya razón, siendo bien cortadas, resultan cabezudas; el plegado, caído longitudinalmente y sin vistas al natural; ejecución, pulquérrima y muy interesante para la historia del tejido; colores, claros; cabezas de pelo rubio, etc. Debemos desde luego hacer notar en esta tabla el trono en donde está colocado San Rafael, por lo que más adelante diremos de un cuadro de Luis Dalmau.

Pero lo sorprendente en este retablo es la escena de la *Adoración de Cristo.*

Destacándose sobre un fondo de montaña que quiere recordar la del Calvario, de un azul quién sabe cuántas veces repintado y por nosotros lavado para que dejara vista á las figuras, se destaca el asunto del cuadro. Si éste sorprende desde luego por la corrección del dibujo, admira por el acento dramático de la composición y por la tétrica expresión de todos los personajes. Consideradas una á una, tienen todas un gesto justo, trágico, con marcada tendencia á la exageración del dolor. Nada de esto se ve en cuadro alguno de Borrassá, pues no son de comparar por el acento patético *el Calvario* del *retablo de San Juan Bautista* y el cuadro de Martorell que nos ocupa. Pero nótese bien que dentro de su fuerte dramatismo Benito Martorell no altera el fondo de resignación suprema de los presentes en la *Adoración de Cristo.*

Coronan lo alto de la montaña unos ángeles, cinco, con los instrumentos de la Pasión, la lanza, la columna, la cruz, la



BENITO MARTORELL: RETABLO DE SAN NICOLÁS DE BARI

SAN MIGUEL PESANDO LAS ALMAS

Archivo de la Basílica de Manresa

escala, la esponja, singular composición para caracterizar la obra de un maestro. Los ricos trajes de caballeros de José de Arimatea y Nicodemus son interesantísimos para la indumentaria.

El cuerpo de Cristo es la más defectuosa de todas las figuras y su modelado es flaco; pero téngase presente que ese *retablo de San Nicolás de Bari* nos parece haber sido restaurado más de una vez y con mala sombra.

Si ahora pasamos á la *tabla de los Diputados,* que no había de formar parte del bancal, sino del cuadro central, como lo prueban sus dimensiones, y ponemos atención en lo que se puede ver de su fondo, desde luego adivinamos que detrás de las figuras había aquella dicha figuración del monte Calvario.

Preséntase en esta tabla la persona del cuerpo de Cristo tratado con mayor corrección que en Manresa, y las dos cabezas de José de Arimatea y de Santa Magdalena son asimismo superiores, aun cuando no tan expresivas. Las fluviales barbas de José en la *tabla de los Diputados* no son tan caligráficas como en Manresa. Hay indudablemente un progreso.

Conocida la composición de esa *Adoración de Cristo* en el bancal del *retablo de San Nicolás de Bari* de Manresa; conocida su repetición, aumentada, en la *tabla de los Diputados,* ¿en dónde colocar la tabla que en la Exposición presentó D. Alejandro Cerdá, núm. 356? ¿Tenemos aquí una repetición del *retablo de los Diputados?* Sus dimensiones, 1'54 × 1'22, dan á conocer las de las figuras. Notemos desde luego que la figura de *la Magdalena* es idéntica á la de la *tabla de los Diputados;* por consiguiente, la *tabla de D. Alejandro Cerdá* procede del *retablo de los Diputados* y no del *bancal de San Nicolás de Bari.* Los ángeles de la *tabla de D. Alejandro Cerdá* no son los del bancal, y en estos ángeles debemos fijarnos para dar fecha á su tabla: proceden ya estos ángeles de otro ideal de la belleza. No diré que sean italianos, ni tampoco que sean flamencos, pero me parece que están más cerca de éstos que de aquéllos.

Hay, es verdad, grande oposición entre el dibujo de las cabezas de la Virgen y las Marías y las de los ángeles. ¿Es buscada? ¿Se ha querido distinguir lo terrenal de lo puramente celestial? ¿En este caso se habría elevado Benito Martorell, inde-

pendientemente de toda sugestión de escuelas extranjeras, á la creación de su tipo conforme al canon de la belleza idea de su tiempo?

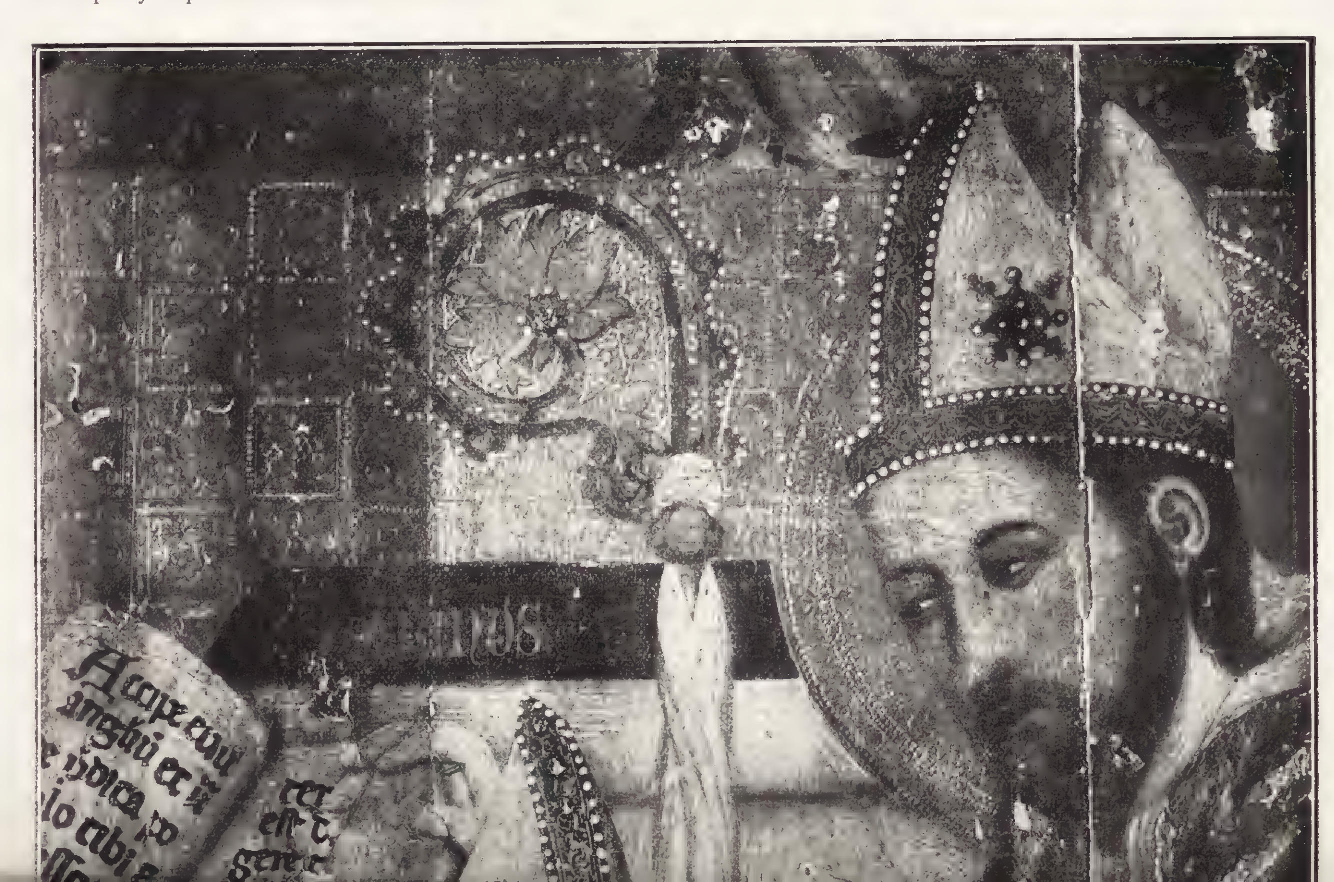
Siéntome inclinado á ver la influencia flamenca. Si la tabla de *D. Alejandro Cerdá* es de Benito Martorell, como debemos creer, á pesar de la pesadumbre de su restauración por Panilla, esta tabla se ha de colocar muy hacia al fin del período que nos ocupa, en los tiempos en que Dalmau, pintando á lo flamenco, se ganaba la fama de ser el primero de los pintores catalanes. ¿Que puede ser posterior al *retablo de los Concelleres?* ¿Quién lo duda? Por lo mismo que la escuela catalana no la continúa Dalmau y Benito Martorell no muere hasta 1453, la tabla de D. Alejandro Cerdá puede bajar hasta el 1450 y, fijada en este año, Benito Martorell tiene derecho á ser considerado como jefe de la escuela catalana de la expresión.

Su habilidad técnica ó profesional es la que hemos de ver ahora en el *retablo de San Marcos de Manresa.*

Ha llegado este retablo hasta nosotros en un estado lamentable, abiertas las tablas laterales y roída y comida aquí y allá por la humedad la pintura y la madera. Además, tiene hasta una verdadera costra de barniz, por las varias veces que se ha barnizado. Así que, unido el barniz á la pintura, es difícil separarlos por su antigüedad; y como las tablas se han combado como puede verse en mis reproducciones, esto, unido á una pátina casi de oro viejo, las hacen imposibles para la fotografía.

Inferior á Borrassá se nos presenta Benito Martorell en los cuadros de composición, no sólo en la agrupación, sino en el dibujo. Nada de la elegancia de Borrassá, nada de su grande arte: parece que Martorell procede de la miniatura mejor que no de un pintor de retablos. Tiene más conocimientos perspectivos caballeros que Borrassá: la perspectiva aérea ni siquiera es presentida. Ciérrase, sí, el maestro, en cuanto le es permitido, para no dar lugar á los fondos dorados; pero el puro azul del cielo no se abre nunca.

En la tabla central, en la escena de San Marcos consagrando obispo al zapatero San Aniano, es en donde Benito Martorell se nos revela como continuando los progresos realizados por Borrassá.





Benito Martorell: Consagración de San Aniano (retablo de San Marcos)

Archivo de la Basílica de Manresa

Hemos comparado la cabeza de *San Juan Bautista* de Borrassá con una cabeza de *Cristo* de Masaccio de la capilla de los Brancacci. La comparación de esta cabeza del *Cristo* italiana sería ahora de comparar con mayor exactitud con las cabezas de *San Marcos* y de *San Aniano*. El procedimiento técnico ha cambiado por completo. Ya no se distinguen claramente las capas del sombreado ni se aplican éstas para detallar de una manera seca: si no se puede empastar, se sabe difluir y llegar á los oscuros de la carne sin colores extraños al matiz adoptado para el rostro. Benito Martorell sabía, pues, ya pintar á la moderna.

Segura es su ejecución y minuciosa, no está exenta de virtuosismo, pero tiene la suficiente holgura para no caer en el relamido que tanto fatiga en las mejores obras flamencas.

El natural no es siempre rigurosamente observado en las partes accesorias, hasta descuidado, por ejemplo en las orejas; pero en pies y manos ya se pone mayor cuidado que antes, no sin que todavía se dejen ver las formas tradicionales.

Nada notamos en los paños que denote la menor influencia flamenca, ni aun en los ángeles de la *Adoración de Cristo*. Véase la sábana que envuelve su cuerpo, todavía plegada simétricamente. El goticismo continúa enroscado en el tiempo nuevo, que no acierta aún cómo desprenderse de sus apreturas. Casi puede asegurarse que es por efecto del plegado que Benito Martorell aparece más gótico de lo que es. De todas maneras, como informado por dicha escuela, continúa siendo su legítimo representante en la escuela catalana con vistas á la nueva estética y á la nueva técnica del siglo.

Tenemos todavía otra obra de Benito Martorell al parecer documentada.

Sor Eulalia Anzizu dijo que en mayo de 1439 [1] se había encargado por la abadesa de Pedralbes la pintura de un retablo para el monasterio á Bernardo Martorell. Tenía yo en mis notas un Bernardo Martorell; pero como de éste no sabía hasta 1459 (y de éste he tenido que preocuparme fuertemente, porque bien

1) Sor Eulalia Anzizu: *Fulles històriques del real Monestir de Santa Maria de Pedralbes* (Barcelona-Sarriá, 1891), pág. 101.

pudiera ser el autor de la repetición de la *Adoración del Cristo* de la tabla del Sr. Cerdá, por lo que más adelante diremos), temí que dicha señora, que tanto ha hecho por la restauración de Pedralbes y tan celosa está de sus glorias y monumentos, del cual no hubiera salido lo mucho y bueno que del mismo salió, hará unos veinticinco años, ó poco más, de haber estado ya ella en el monasterio; temí, digo, una mala lectura del nombre propio del artista, y, habiéndole suplicado reviera el documento, me contestó, con fecha 10 de octubre de este año 1905, que, en efecto, se había equivocado al leer la abreviatura *Bnt.*, y, por consiguiente, que debe leerse *Benet* = Benito.

Ignoramos el asunto que hubo de tratar el pintor en el retablo. Interrogada Sor Anzizu por sí constaba algo de un retablo dedicado á San Jorge, contestóme que nada le constaba. Ahora bien: D. José Ferrer-Vidal y Soler posee una tabla, que reproducimos, de San Jorge, de cuya procedencia no es posible dudar, por cuanto al adquirirla por venta que le hizo el anterior rector de las Escuelas Pías como bienes de un menor de conocido nombre aristocrático, aunque no como á tal suena en una calle de Barcelona, y no de las antiguas, al entregarlo al pintor D. Tomás Moragas, tan perito y conocedor de la pintura antigua como celosísimo y parquísimo restaurador y aventajado pintor, para que restaurara algunos desconchados, etc., éste vió, y por él me constan los detalles dichos, y también por su propietario, que detrás de la tabla había quedado un fragmento de papel viejo, que tal vez persevere, en el cual se leía sólo *Albes,* esto es, Pedres *Albes,* Ped*ralbes.* Cierto, el que proceda de dicho monasterio el *San Jorge* no es una prueba de que sea de Benito Martorell, ni hay en la tabla signo cierto para la filiación de la misma á la obra de Martorell; pero yo no creo que lo menos provisionalmente no se le pueda adjudicar, ya que Benito Martorell era en 1439 de seguro artista capaz de llevar á cabo tan hermosa tabla. Cuando concurren las circunstancias dichas en favor de Benito Martorell, nos parece que es mejor dejarle la *tabla de San Jorge* que no crear un *maestro de Pedralbes.* Pues el lo fué, y la obra concuerda con su tiempo, ó sea con el año 1439, quede para Benito Martorell la *tabla de San Jorge* de Pedralbes.



BENITO MARTORELL: SAN JORGE
Propiedad de D. José Vidal-Ferrer y Soler

Considerando por separado el caballero y el caballo, pues en relación el caballo es pequeño, todo lo que sea de decir en elogio del caballero se repite por sí mismo en elogio del caballo.

Levantado el caballero sobre los estribos, prepárase á hundir con fuerte mano su lanza en la boca de la *araña,* como en catalán se dice. Hay esfuerzo, hay energía en la acción, hay un hombre, un militar de la época, un caballero, que ha vestido la armadura de la tabla, irreprochable en todos sus detalles, y ha plantado delante del pintor, dando á éste ocasión para que sorprendiera su arrogante gesto. Plateada ó blanca es la armadura, blanco el coselete y blanco el manto.

Blanco es el caballo, de buenas proporciones y elegantes. La cabeza es hermosa, viva, y exacto el movimiento. No pintó un caballo como un artista mediocre: lo modeló sobrio y exacto. Crines y cola, naturalmente pintados cerda por cerda. La silla, como de oro y marfil.

El paisaje, como de su tiempo, en las escuelas meridionales, con defectuosa perspectiva; pero en la tabla se siente más la falta de la aérea que de la caballera, y nótese que el cielo, en lo poco que se deja ver, no es de oro, como no me engañe la memoria; de suerte que, de ser así, Dalmau no seria el primero en pintar el cielo azul, dada la fecha del cuadro.

Buena es la ejecución de la tabla, no tiene repintados, y la sobria restauración del Sr. Moragas no perjudica al autor. La energía en el modelado del caballero, en el claroscuro de su acerada armadura, en la montaña y castillo, acreditan una mano vigorosa y dueña de sí misma.

Preséntasenos, pues, Benito Martorell, en 1439-40, como un artista que aun no ha dicho su última palabra, que va en progreso como iban todos los buenos maestros de su tiempo, porque el siglo imponía los adelantos, y es la convicción que tenemos de los talentos de Martorell lo que nos decide á proponerle como autor de una serie de tablas realmente notables, y en las cuales es de ver, mejor que en la *tabla de San Jorge* de Pedralbes, el estilo de Martorell, tomando, al efecto, como punto de partida para el ulterior progreso en dichas tablas realizado, el cuadro central del *retablo de San Marcos* de Manresa.

Figuraban en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902 las tablas á que nos referimos, hoy guardadas en la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona. Llevaban en el *Catálogo* el núm. 117, y procedían de un altar del claustro de dicha iglesia, hoy desmontado, y como procedentes del *retablo de la Transfiguración del Señor*.

«Altar de varios compartimientos,—dice el *Catálogo*,— pintados sobre tabla de mediados del siglo XV, mandado construir por el obispo de Barcelona Simón Salvador, natural del Campo de Tarragona, canónigo penitenciario de Lérida, arcediano de Valencia y electo obispo en 31 de agosto de 1433 por el papa Eugenio IV, tomando posesión de la sede en 28 de noviembre del mismo año. *Construyó á sus expensas el retablo de la Capilla del Salvador, instituyendo un beneficio bajo la advocación de la Transfiguración del Señor.* Esta capilla fué la del lado del Bautisterio, hasta que en 1676 se trasladó á ella la Cofradía de San Severo, pasando el altar y beneficio á los claustros de la misma iglesia», en donde vi el retablo en cuestión durante muchos años.

«Consta de todos los seis cuadros del altar y el bancal de tres compartimientos, faltando las dos puertas laterales. Por los fragmentos de un guardapolvo del retablo que se han utilizado para encuadrar algunas tablas que constituían el altar de referencia, decorados con escudos iguales á los que usaba dicho prelado como distintivo, un castillo y un báculo con el sudario en dos caídas, no cabe la menor duda que constituían dichos fragmentos el guardapolvo del altar de referencia, que lo formaban en la parte superior *la Crucificación del Señor,* núm. 181; su compartimiento central, *Jesús con los Apóstoles,* núm. 121; representando los laterales, *Jesús en las bodas de Canaan de Galilea,* núm. 125; *Jesús multiplicando los peces y los panes,* núm. 124; *Jesús transfigurándose en el monte Sinaí,* núm. 128; y *Jesús eligiendo los Apóstoles,* núm. 117; y su pradela ó bancal, con los compartimientos, *Jesús con la Samaritana,* el *Descendimiento de la Cruz,* núm. 118, y *Jesús curando una mujer enferma.*» Los precedentes datos se deben á D. Macario Golferichs y son resultado de investigaciones practicadas en el notabilísimo y rico archivo de nuestra iglesia Catedral.

Si en la anterior nota se hubiese añadido que «el obispo

Salvador falleció en Roma en el mes de febrero del año 1445, y á 13 de abril del mismo año fué enterrado en la capilla de San Salvador, que así se llamaba la de la Transfiguración», copiándolo como lo copiamos de Villanueva [1], se hubiera tenido todo el historial necesario para fijar la edad del retablo, pues resulta de lo dicho que, si el retablo se pintó en vida del obispo Salvador, lo fué entre 1433 y 1445. ¿Lo fué? La experiencia nos ha enseñado que en muchas ocasiones tales obras eran el resultado de disposiciones testamentarias y motivadas al elegir lugar para la sepultura. En este caso el *retablo de la Transfiguración* se pintaría entre 1445 y 1454, si fuera obra de Benito Martorell.

Procediendo por exclusión no podemos dar el *retablo de la Transfiguración* á ninguno de los pintores de quienes desconocemos lo que pintaron, porque para la atribución no sólo nos falta el dato artístico, sino también el documental. No se lo podemos dar á Luis Dalmau por razón de su estilo. ¿Es que pudo cambiar ó modificarlo? Cierto, y de esto trataremos más adelante á la vista de un caso documentado y gráfico de estos posibles cambios; pero, sin algo en que apoyar esta variación, no puede uno considerarse autorizado para suponerla.

Mediante lo dicho, cierto, no nos acercamos á Benito Martorell; pero, si paramos atención en *la Transfiguración,* creemos poder esperar un consentimiento unánime en favor de una atribución provisional.

Pintado está el *retablo de la Transfiguración* al temple, á la cola, sin vehículo alguno caliente, sin barniz que lo cubra, con colores clarísimos, salvo en el cuadro de las *Bodas de Canaan,* en el cual los colores son enteros, calientes, indudablemente para hacer resaltar la esplendidez de la fiesta. Si con estas condiciones de color, presentes y de toda evidencia, ponemos luego la atención en otro de los cuadros, en donde están no menos notorios, en el de *Jesús platicando con sus discípulos,* y nos fijamos en la cabeza de Jesús, desde luego dentro de lo que llevamos conocido de la escuela catalana cuatrocentista, se dirá que aquella factura es la propia de los *Santos Marcos y Aniano* del retablo

1) *Viaje literario á las iglesias de España* (Madrid, 1851), tomo XVIII, pág. 33.

de los curtidores jóvenes de Manresa. El modelado es el mismo, enérgico, sombreado fuertemente, diluídas con arte las varias tintas, y el pelo tratado igualmente por masas y no rizo por rizo. Cuando á continuación veamos lo que hemos de tardar para encontrar obras de análoga factura, la necesidad de dejarle el retablo de *la Transfiguración* parecerá evidente. Tal vez podamos, sin engañarnos, decir que el *San Juan* de las *Bodas de Canaan* no es otro que el *San Juan* de la *Adoración del cuerpo de Cristo* de la tabla del Sr. Cerdá, y el anciano sentado en la mesa con la copa en la mano, si no le conocemos en ninguna de las obras de Benito Martorell, le hemos visto repetidas veces en las de Borrassá: es en *la Transfiguración* como un elemento de la escuela catalana, pues lo que constituye una escuela es que á un tiempo encontramos una técnica común, con modalidades comunes, tipos comunes, y es todo esto lo que determina los caracteres filiales de los miembros de una escuela. El tipo adoptado por Martorell nos indica, además, la influencia de Borrassá, que no estaba muy lejos de éste ni de su escuela quien tan francamente lo adoptó.

Luego, por todos lados el retablo de *la Transfiguración* pertenece á la primera mitad del siglo XV, esto es, por la indumentaria y la técnica. El Sr. Casellas, en su conferencia sobre *La pintura gótico-catalana en el siglo XV*, ya citada, página 186, sin vacilación pone *la Transfiguración* en el grupo de tablas, son sus palabras, «que podríamos fijar en la primera mitad del siglo XV». Pero cuando la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902 nos sale el Sr. Casellas con que el cuadro de «*la Transfiguració* de la Seu de Barcelona recorda a l'acte la disposició de l'*Oració a l'hort* de Martí Schongauer» [1], lo cual es de todo punto inexacto, y hemos de demostrarlo como se demostró al escéptico el movimiento, poniendo aquí el cuadro de Schongauer, tomándolo de donde probablemente lo conoce el Sr. Casellas, esto es, de la *Histoire des peintres de toutes les écoles* [2].

Esta prueba que aquí hacemos de la palmaria inexactitud de las semblanzas que el Sr. Casellas encuentra entre los cuadros

1) *La Veu de Catalunya,* III.
2) *Ecole Allemande,* por BLANC, MANTZ y DEMMIN (París, 1876), pág. 7.



BENITO MARTORELL: LA TRANSFIGURACIÓN (RETABLO DE LA TRANSFIGURACIÓN)
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

catalanes y los alemanes, á cuyo descubrimiento, como se recordará, lleva consagrados diez años de trabajo [1], lo repetiremos cuantas veces sea necesario, ya que se trata de dejar en su puesto de honor la independencia de la escuela catalana, tan sin fundamento puesta á la zaga de la escuela alemana por el Sr. Casellas. Quien, además, no comprendemos cómo, habiendo visto claro que el *retablo de la Transfiguración* era una obra de la primera mitad del siglo XV, pudo decir que recordaba á Schongauer, cuando éste no nace precisamente sino cabe á los últimos años de esa primera mitad, después de 1445 [2].



SCHONGAUER: LA TRANSFIGURACIÓN

---

1) Véase pág. 86.

2) Esto es, «cuando su padre el platero Gaspar obtiene en Colmar el derecho de ciudadanía, y como lo demuestra su propio retrato, fechado en 1483, en donde se manifiesta joven de treinta años. Murió en Colmar en 2 de febrero de 1488». Heinecke poseía un dibujo de la mano de Dürer retrato de Schongauer, en el cual se lee escrito que está representado cuando era un joven camarada en 1470. *«Seine Gerburt würde demnach wahrscheinlich spaeter als das Jahr 1445 fallen, in welchem sein Vater, der Goldschmied Gaspar Schongauer, das Bürgerrecht zu Colmar erwarb. Damit stimmt auch sein Aussehen auf dem eben erwaehnten, 1483 datirten Portrait, das noch einen jüngeren Mann, etwa in den Dreissigen, darstellt. Er starb zu Colmar am 2 Februar 1488.» «Damit stimmt auch eine Notiz von Heinecken über eine Zeichnung in seinem Besitz die von Dürers Hand die Bemerkung enthielt.» «Diess hat der Hübsch Martin geriffen im 1470 jar da er ein junger gesell was.»* — WOLTMANN: *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1882), tomo II., pág. 105 y nota 1.

Verdad es que en disculpa del Sr. Casellas hemos de hacer constar que Demmin, poniendo el año del nacimiento de Schongauer entre 1420-40, le dejaba espacio para que llegara á tiempo de poder su *Oración en el huerto* ser vista ó conocida por un catalán; pero ya era mucho suponer para un tiempo en que no se conocía la fotografía, que en un mes puede comunicar al mundo entero el conocimiento de una obra de arte; pero lo crítico, para un crítico de arte, en vista de la reserva de Demmin, hubiera sido reservarse, ya que no tenía más fuente de información que la dicha. Por mal informado, pues, pecó el Sr. Casellas, y esta mala información le llevó todavía á escribir en el citado artículo de *La Veu de Catalunya* que en otra tabla de *la Transfiguración*, en la de las *Bodas de Canaan*, se «ofereixen rostres que semblen pintats de mà del més vell dels Holbeins». Ahora bien: el señor Casellas no ignoraba que Holbein padre, que es á quien alude, *nació en 1460*. Por consiguiente, ¿cómo en *la Transfiguración*, pintada, según dicho señor, en la primera mitad del siglo XV, se pueden encontrar figuras que parecen pintadas de Holbein padre, cuando no se quiera decir todo lo contrario que quiere probar el Sr. Casellas, esto es, que Schongauer y Holbein recuerdan en la composición de sus cuadros y en los rostros de algunas de sus figuras al pintor del *retablo de la Transfiguración* de la Catedral de Barcelona? Si yo fuera tan catalanista como teutónico es el señor Casellas, apoyándome en su autoridad, podría decir que Schongauer y Holbein el mayor estudiaron á Benito Martorell; pero yo repugno por igual lo mismo la crítica patriótica que la antipatriótica.

Hagamos, pues, para Benito Martorell, lo que hemos hecho por Borrassá: veamos quiénes eran los grandes maestros de su tiempo, para que no sea posible traer de nuevo maestros de escuelas cuya personalidad no era aún conocida en sus días en parangón con él, con lo cual conseguiremos también comprender con una mediana meditación, con un simple recuerdo de las obras de los maestros cuyos nombres recordaremos, lo retardados que íbamos á pesar de marchar con hombres como Martorell; no fuera que, siendo éste y otros tanto de alabar dentro de nuestra escuela, acabara por creerse en una superioridad sustantiva para la nuestra

que sólo podemos reconocer en Borrassá dentro de los quince primeros años del siglo.

ESCUELA CATALANA	ESCUELA FLAMENCA	ESCUELA DE COLONIA	ESCUELA DE SUABIA	ESCUELA FRANCONIA	ESCUELA ITALIANA
Benito Martorell. . . 1425	Juan v. Eyck				Felipe Lippi Gentil da Fabiano
				Tacet	
		Esteban Lochner	Lucas Moser		
1439	Christus				Jaime Bellini Juan da Fiésole *(Angélico)*

Este primer cuadro termina con la fecha conocida del contrato para pintar Benito Martorell el *retablo de San Marcos* de Barcelona. Si, como parece, el *retablo de San Marcos* de Manresa es suyo, tenemos un punto de comparación entre la escuela nacional y las extranjeras bien claro y definido. ¿No lo es? En mi sentir, el punto de comparación por esto igualmente existiría, pues el *retablo de San Marcos* de Manresa es á todas luces de la época en que lo hemos fijado. Como he continuado el estudio de Martorell hasta su muerte para despejar del estudio el *retablo de la Transfiguración;* si éste lo colocamos por lo más bajo en 1450, para esta fecha, para este segundo período de la vida artística, Benito Martorell ya no está sólo en nuestra escuela: ya tiene á su lado al reputado como el más apto pintor de nuestra escuela, á Luis Dalmau. Este marca otra dirección á la escuela catalana, que desgraciadamente no adopta, sin que le hagamos responsable de la falta, pues permanece aferrada al arte tradicional catalán, y ya hemos dicho que en nuestro sentir esto es culpa del carácter conservador del país; pero el flamenquismo se impuso y triunfó en Barcelona, por lo menos momentáneamente, en 1443, y este éxito forzosamente había de influir en poco ó en mucho en Benito Martorell, porque al fin y al cabo lo que triunfa se nos impone siempre por más ó menos tiempo en más ó en menos. Así, notar un nuevo ideal de belleza en los ángeles de la tabla de D. A. Cerdá, y al decir que flamenquizaban sus rostros, esta concesión no la hacíamos á ningún flamenco de Flandes, sino al flamenquizado Luis Dalmau. Por esto hemos creído que debía-

mos poner en el siguiente cuadro á Luis Dalmau dentro de la escuela flamenca, para que se vea clara la situación de Benito Martorell, enfrente del triunfo del flamenquismo, como lo supone el llamamiento de Dalmau para que pintara el retablo de la capilla municipal.

ESCUELA CATALANA	ESCUELA FLAMENCA	ESCUELA DE COLONIA	ESCUELA DE SUABIA	ESCUELA FRANCONIA	ESCUELA ITALIANA
Benito Marto-					Juan da Fiéso-
rell. . . 1440	Juan v. Eyck				le *(Angélico)*
					Felipe Lippi
		Maestros	Maestros	Maestros	Andrés Man-
	Luis Dalmau	desconocidos	desconocidos	desconocidos	tegna
					Pedro de los
	Roger van der				Franceschi
1450	Weyden				Los Bellini

Dígase, en vista de los cuadros que hemos dado, si no tendría que ver si fuéramos á buscar en Alemania, en donde sus escuelas, apenas esbozadas, desaparecen arrastradas por el arte flamenco, influencias ó sugestiones que no tenían órganos de expresión conocidos. Benito Martorell se encontraba, pues, de frente con dos escuelas: la flamenca, que había llegado ya á lo más alto con Juan van Eyck y Roger van der Weyden, y con las italianas, cada día más fuertes y más acentuadas, cada día más ricas en maestros. Tal vez Benito Martorell no se sintió suficientemente fuerte para comunicar con las escuelas extranjeras. Lo que hizo Luis Dalmau entregándose á la escuela flamenca, él no pudo hacerlo, tal vez no quiso hacerlo, tal vez prefirió ser catalán, tal vez creyó poder llevar el arte catalán por su camino propio á regiones más elevadas, y yo no veo por qué no se le ha de hacer este honor, ya que en realidad, con su *retablo de la Transfiguración,* el arte genuinamente catalán daba un avance considerable.

Para ver clara y fundada esta suposición no tenemos más que hacer objeto de estudio la tabla de la *Multiplicación de los peces y de los panes,* pues se verá multiplicándose no menos milagrosamente las maravillas de dicha tabla, de la que se puede asegurar que cuando se ha vencido la idea de la confusión que produce el alto



BENITO MARTORELL: MILAGRO DE LOS PECES Y LOS PANES
(RETABLO DE LA TRANSFIGURACIÓN)
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

punto de vista del cuadro y la falta de perspectiva aérea, la vista no se separa sin trabajo de aquel enjambre de figuras tan bien dispuestas y tan ricamente dibujadas.

Sentadas en filas, reciben la comida, y, con ser tantas, no hay dos que se parezcan ni entre los hombres ni entre las mujeres. Como sucede con los niños, que cuando accionan de pie son poco graciosos y lo son mucho sentados, aquellas figuras pequeñas tienen, al revés de las grandes, la mar de gracia, pues comen y se hablan como si estuvieran vivas. Yo no creo que se pueda citar de su tiempo, como muestra, obra más admirable.

Verdad es que aun el pintor no ha alcanzado á dar á los rostros toda la expresión de los sentimientos: privilegio es éste sólo de los genios; los más grandes maestros, no del XV, sino del XVI, no saben salirse de sus modelos; pero es innegable que se atrevió con esta gran dificultad, que había de ser aún más grande para los pintores al temple, porque sólo empastando se pueden obtener facilmente á la vez sombras profundas y transparentes, tan indispensables para una modulación perfecta.

Todo lo que se ve en el *Milagro de los peces y los panes* se ve en las demás tablas del retablo. En las *Bodas de Canaan*, lo mismo que en la *Bajada del Tabor*, en la escena representando la recomendación de Jesús á los discípulos que le habían acompañado para que no revelasen lo que habían visto, la composición es francamente gótica: las figuras, bien plantadas, se muestran torpes en los movimientos: podríamos decir que sentíamos el maniquí si se tratara de obras modernas.

Los cuadros de *la Transfiguración*, de *Jesús platicando con los Apóstoles,* tienen verdadera grandiosidad. En el primero, el fondo de oro pulimentado, ligeramente burilado, en su actual tinte amarillo pajizo, armoniza tan admirablemente con los personajes celestes y sus blancas vestiduras, y con las nubes, que resultan altos, por quedar abajo, en lo oscuro, los Apóstoles, vestidos de encarnado, con luces blancas, y de verde oscuro, para conseguir por el contraste el de los dos términos del cuadro. En el *Jesús platicando con los Apóstoles,* de sencillísima composición, resulta, por la majestad de las figuras, un cuadro que impresiona. Es sólo en esta tabla en donde el fondo dorado ha sido estofado. Su dibujo es

interesante, pues está formado por pequeñas palmas con racimos de frutos y botones sueltos en los espacios que dejan las ramas. La circunstancia, pues, de presentarse sólo el estofado en una de las tablas de *la Transfiguración,* creemos que es un signo del tiempo en que principiaba á introducirse este adefesio que tantos estragos produjo, y, por consiguiente, una prueba más de que el retablo de *la Transfiguración,* por su estilo y por su técnica, no puede separarse de la época de la muerte del obispo Salvador. Yo no puedo creer que sea posterior al año 1450.

Martorell falleció, como hemos dicho, en 1453 ó 1454; el *retablo de la Transfiguración* pudo muy bien ser su última grande obra; y como su fallecimiento nos consta por el acta ya citada del arreglo de la reclamación de Isern, y en ésta figuran como cónsules y prohombres del gremio de pintores Ça Closa, Verti, Vergós, Dalmau, Squella, Oliver y Plana *(Documento XI),* ¿por qué no daríamos á ninguno de estos pintores el retablo de *la Transfiguración?* No podemos darlo á Dalmau ni á Jaime Vergós, porque no es de su estilo; del estilo de los demás pintores citados nada sabemos. Por esto hemos dicho al principiar que no podíamos recurrir á pintores desconocidos por sus obras. Un pintor de mérito, Juan Cabrera, falta entre los citados; pero éste, que conoceremos luego, se excluye también por su estilo.

Cierto, es sensible, cuando no se puede dudar de la notoriedad de Benito Martorell, y cuando para su tiempo tenemos una serie de tablas conocidas como las citadas, no poder decir que poseemos un conocimiento cierto de la obra de Benito Martorell: el que hemos alcanzado de la misma tal vez no satisfaga á todos, y tal vez nadie más descontento que yo mismo; pues si Martorell me interesa grandemente por las *tablas de la Transfiguración,* mayor interés me inspira como autor cuando menos de la *Adoración del cuerpo de Cristo,* porque en estas tablas se nos ha presentado como jefe de la escuela catalana de la expresión; y de esta jefatura, es decir, de ese primer maestro, necesitamos para no llevar al extranjero maestros que pudieron formarse dentro de la escuela catalana. Téngase esto bien presente para conceder á Martorell el puesto que para él piden sus obras.



Benito Martorell: Jesús platicando con sus discípulos
(retablo de la Transfiguración)
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

CAPÍTULO VIII

LA ESCUELA FLAMENCA CATALANA

I. — SUS ORÍGENES

Un pintor, un gran pintor, un revolucionario en la pintura, un modernista, un hombre que rompía con las tradiciones y empujaba á la escuela catalana por caminos abiertos á la pintura en Flandes, se había formado, crecido é impuesto al lado de los dos Martorells, de Cabrera y de Jaime Vergós I. Este hombre era Luis Dalmau, un nombre hoy europeo.

¿Quién era? ¿Era hijo del P. Dalmau síndico del gremio de freneros, quien en 22 de mayo de 1395 acude á los Concelleres pidiendo autorización para que el gremio pueda tener bandera que agrupe á sus cofrades cuando tengan que salir acompañando la de la ciudad de Barcelona? [1] ¿Por qué no? ¿Luis Dalmau no será síndico á su vez y no pertenecerá á dicho gremio por todos los días de su vida conocidos? ¿Era Pedro Dalmau pintor? No lo sé, pues todo lo que de él me consta queda dicho.

Luis Dalmau aparece en nuestra historia pictórica como Minerva, de súbito y armado de todas las armas que le han dado justa nombradía.

El jueves 6 de junio de 1443 «fou posat en lo Concell» — de Ciento — «que com la capella e lo altar construhits dins la Casa del Concell de Trenta fossen molt nus e pobresa sols e des-

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Manual de 1395-1401*, fol. 3.

puylats de retaula e sens alguna invocació, ne stan acompanyats en manera deguda, i no es tengut en fama alguna per tots aquells qui ho miren axí estrangers com altres, havem delliberat posar en lo dit Concell si hi fariem .I. retaula. E axí quel dit Concell delliberas qui n'era faedor, quan de totes les dites coses ells ne exequirien tot ço que per lo dit Concell ne fos delliberat.»

Aceptada la proposición hecha por los Concelleres, se nombró una comisión para llevar á cabo lo propuesto «ab poder bastant de fer fer lo dit retaula per aquell pintor que acordaran, e paccionar ab ell de sobre lo salari seu», modo de pago, garantías, etc.

Elegidos los doce prohombres, el día 4 de septiembre de 1443, «los honorables Concellers, tots .V. e los .XII. prohomens alegits pera delliberar lo fet del retaula de la capella de casa de la dita ciutat, conclogueren e delliberaren quel dit *retaula se faés en la dita Capella per lo millor e pus abte pintor que encerchar e trobar se pogués,* e quals dits honorables Consellers se convenguessen ab ell del preu e cost, axí de pintar com de fusta e pintat, e fer pagar lo preu, el qual serà convengut, e ab aquelles invocacions e istories quels plaurie, e ab bella e notable finestra, rexes e ab vidriera, quels sie vist faedor, per ço quel dit retaula se pogués pus clarament veurer e mirar; e fer e formarne capitols e cartes sobre les quals coses e altres faents al fet lo dit Concell de XII prohomens comès als dits honorables Concellers plenariament lurs veus. E axí pres conclusió lo dit fet» [1].

El mejor y más apto pintor que buscó y encontró la Comisión y con el cual pactó fué Luis Dalmau. La obra que nos acredita á éste como el mejor y más apto pintor de Cataluña en su tiempo es conocida, se ha conservado, es el *retablo de los Concelleres;* pero las obras que le habían ganado el crédito de ser el dicho mejor y más apto pintor de Cataluña no se han conservado.

Dalmau es, pues, en vista de dicho retablo, el espíritu innovador, el hombre de su tiempo, afiliado á la escuela flamenca, á cuyo arte y tendencias quiere afiliar la escuela catalana. ¿Quién

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibre de Deliberacions de 1442 fineix 1446,* fols. 36 v., 37 y 38 v.

ó quiénes fueron, pues, los que le iniciaron en la escuela de los célebres hermanos van Eyck?

Si, como sabemos de la aparición de *la Madona* de Cimabue, el grande entusiasmo de los florentinos, que la pasearon triunfalmente por las calles de su ciudad, supiéramos algo de la primera obra sensacional de los van Eyck, tuviéramos seguramente de éstos, como sabemos de Cimabue, antecedentes que hoy más que nunca parecen indispensables para los hermanos Humberto y Juan van Eyck, á quienes se hace entrar en 1432, con su grandioso altar de Gand, por el campo de la pintura, como metidos dentro de caballo siciliano.

Por ignorarse tanto y tanto de su vida y de sus estudios ha sido posible á Jacques Weale suponer ó decir que los hermanos van Eyck se formaron en la escuela de Colonia, y al Sr. Moreira Freire, que se habían formado en Portugal. D. Raimundo Casellas ha repetido lo primero: de «els germans van Eyck mateixos se conta que van apendre a Colonia les primeres lliçons d'art, abans d'anar a viure a Bruges»[1]. Pero esto que se dice y se repite no es más que un supuesto; y si esto pudo decirlo un neerlandés en perjuicio de su propia patria, los alemanes, más sabios que patrioteros, se han negado á aceptarlo, y aquí está Woltmann, que ni siquiera discute tal temeridad de Weale á pesar del buen concepto que le merece el autor del libro sobre *El arte en los Países Bajos*.

Todo lo que de seguro sabemos es que los hermanos Humberto y Juan se llaman de Eyck por haber nacido ó ser originarios de la pequeña ciudad llamada Maas-eyck, situada junto al Maas ó Meuse, cerca de Mastricht. Del año de su nacimiento nada se ha averiguado. Carel van Mander presume que Humberto nacería por los años 1366, y esta fecha ha sido adoptada, y que Juan su hermano se formó á su lado. Para Humberto en particular nada sabemos hasta dos años antes de su fin, pues sólo para entre 1413-1424 se sabe que vivía considerado como notable pintor en Gand, constando, finalmente, de la inscripción de la lápida sepulcral de su tumba en San Bavo, dada á conocer por

1) *La Veu de Catalunya:* «Exposició d'Art Antich», IV, 8 de noviembre de 1902.

Vaernewyck, que murió en 18 de septiembre de 1426. Las primeras noticias particulares que tenemos de Juan no se remontan sino al año 1422 [1].

Ahora bien: de recordar; de fijarse los críticos artísticos, para quienes es siempre más cómodo el vagar por los mundos de la fantasía que pasar cuidadosamente por el estrechísimo y peligroso sendero de la cronología; con recordar que verosímilmente Humberto van Eyck nació en 1366, como de antiguo venía diciéndose y Weale lo ha confirmado, ¿se les hubiera podido ocurrir llevar á dichos hermanos á la escuela de Colonia, cuando aun no es más que una nebulosa?

Setenta años de edad contaría Humberto de haber vivido hasta 1436. ¿Para cuándo, pues, se quiere fijarle en la escuela de Colonia? ¿Para cuándo se le ha de ir buscando por el monasterio de Santa Clara de Colonia? ¿Para cuándo tiene en su patria los maestros que pintaron en el último cuarto del siglo XIV en la corte de Borgoña, los Baerse, Malweel y Broederlam? ¡Cuántos y cuántos años no pasaría Humberto sugestionado por tales maestros, cuyos talleres pudo frecuentar!

Deben, pues, valer para Humberto y Juan van Eyck, considerados como preflamencos, las mismas influencias que llegaron con ellos á la madurez. Toda otra hipótesis históricamente es absurda. Y con esto queda probado que historiar el arte con otras reglas que las del riguroso método histórico es correr á las más incomprensibles aberraciones.

Véase, si no, lo que resulta para Juan van Eyck, de quien se conocen obras propias á contar del año 1421. Precisa llegar á la célebre tabla de los Arnolfini, fechada en 1434, para encon-

---

1) «Huybrecht (Hubert) und Jan van Eyck fürthen ihren Beinamen von ihrem Heitmathsorte Maaseyck, einem Stadtchen an der Maas bei Mastricht. Das Geburtsjahr laesst sich für keinen von beiden auch nur annaehernd bestimmen. Carel van Mander vermuthet, dass Hubert ungefähr 1366 geboren sei, was varscheinlich zu früh ist, und nent ihn ein gut Theil Jahre aelter als Jan, der sein Schüler gewesen sei. Ueber Hubert schweigen überhaupt die urkundlichen Nachrichten bis zwei Jahre vor seinem Ende; damals, 1424, lebte er als angesehener Maler in Gent, wo er dann auch, der von Vaernewyck mitgetheilten Grabschrift in St. Bavo zufolge, am 18 September 1426 starb. Ueber Jan fagen urkundliche Nachrichten mehr. Vom October 1422 bis, &.». — WOLTMANN: *Geschichte der Malerei*, II, pág. 9.

trar una de esas obras maestras reveladoras del nuevo y grandioso arte flamenco.

Conocemos por Waagen obras de Juan van Eyck fechadas en 1411 y en 1422, y lo que dice de la primera vale de la segunda, y viceversa, con haber transcurrido entre una y otra once años. En estas obras es grande la fuerza del color, pero las antiguas escuálidas y largas figuras todavía aparecen, y lo mismo las deformes cabezas; pero como ya se nota alguna que otra bien proporcionada, deben contarse estas obras como marcando para dichos años el punto á que había llegado en su gloriosa carrera Juan van Eyck [1].

Dígase, por tanto, si Juan van Eyck aun estaba distante en 1422 de ser aquel grande artista de los Arnolfini de dos años más tarde, ¿qué pudo traer, qué nos trajo á la Península cuando nos visitó en 1428-1429? En verdad no se comprende que cuando tan traído y llevado ha sido el viaje de van Eyck á Portugal y á España, nadie se haya preguntado para dichos años á qué altura estaba Juan en su carrera. Y, sin embargo, nada tan sencillo como era averiguarlo por medio de Waagen.

Juan van Eyck se nos presenta en La Haya como pintor de cámara y *varlet de chambre* del Archiduque Juan de Baviera, Juan *sans pitié,* antes obispo de Lieja y después señor territorial de Luxemburgo, Brabante y Holanda entre 1422-1424, pasando después á servir al Duque de Borgoña con iguales empleos, encontrándose ya á su lado en 19 de mayo de 1425. Hasta 1428 vivió en Lille, de donde salió para Gand, indudablemente para acabar el altar de su Catedral, empezado por su hermano, y es acabando esta obra cuando se retira á Brujas, en donde fallece el dia 9 de julio de 1440, fecha puesta fuera de duda por Joanes Weale desde 1861.

Llega Juan van Eyck á Portugal á últimos de 1428, y yo no sé quién entre nosotros, cuando de tan grande interés es para nuestra historia, se ha ocupado del por qué van Eyck fué á Lisboa; pues si bien es verdad que pasó á Portugal por encargo de Felipe *el Bueno,* Duque de Borgoña, para que le hiciera el retrato

1) Vaagen: *Treasures of Art* (Londres, 1854), tomo III, pág. 349.

de la hija del rey de Portugal, con quien iba á casarse, nadie se ha ocupado de lo que tan en particular nos interesa desde el punto de vista de nuestra historia artística, y no menos del político, esto es, del por qué fué á parar el Duque de Borgoña en pretender en matrimonio á la hija del rey de Portugal, y esto con haberlo contado Crowe y Cavalcaselle.

«En 1428, Andrés de Toulongeon, tesorero que fué del duque Juan *sin Miedo,* marchó enviado por el Duque de Borgoña Felipe *el Bueno,* viudo de su segunda mujer, á España para obtener la mano de Isabel de Aragón para su señor; pero no tuvo éxito su misión. Pasó, en su consecuencia, á Portugal, desde donde envió á su amo una tan brillante descripción de los atractivos de Isabel de Portugal, que el Duque de Borgoña resolvió pedirla por esposa» [1].

¿Quién era esa Isabel de Aragón que no dió su mano al poderoso Duque de Borgoña? Pues era nada menos que la hija del desgraciado Jaime último Conde de Urgell, la cual casó precisamente en este año de 1428 con Pedro de Portugal, Duque de Coimbra, padres entrambos del Condestable de Portugal, rey de Aragón levantado por los catalanes contra Juan II, y de quien ya veremos más adelante.

Como es bien cierto que de este matrimonio se ocupó el rey Alfonso V cuando el Duque de Coimbra pasó por Barcelona, en donde entró en 2 de julio de 1428, de regreso de Alemania, á donde fué para avistarse con el emperador Segismundo, es muy posible que el embajador del Duque de Borgoña llegara tarde; pero como en verdad más convenía al rey de Aragón el matrimonio de la hija del Conde de Urgell con el portugués, que no con Felipe *el Bueno,* pues tan poderoso matrimonio podía acercar á las fronteras de Cataluña al borgoñón, y éste entablar la cuestión del Condado de Urgell, confiscado en favor de la real casa, como no entablara la de la reivindicación en favor de Isabel del entero reino de Aragón, fácil sería que no hubiese llegado tarde el enviado del Duque de Borgoña, sino que no hubiese conve-

---

(1) Crowe y Cavacaselle: *Les anciens peintres flamands,* tomo I (París, 1862), pág. 53.

nido este matrimonio por las razones políticas apuntadas, amén de que pudo ser la razón política determinante el buscarse Alfonso en Portugal un aliado contra el rey de Castilla, con quien andaba muy revuelto y en guerras, como es sabido.

Estuvieron, pues, las cosas á punto para que fuera Barcelona y no Lisboa, Cataluña y no Portugal, la que recibiera en el año 1428 á Juan van Eyck, el pintor y *varlet de chambre* del Duque de Borgoña; pero se recibió á su embajador, que no sabemos si traería ó no regalos para el rey de Aragón, y si entre éstos habría algún tapiz ó pintura, como casi era de rigor por la costumbre cuando se llevaban tales embajadas; pero, sea de ello lo que quiera, es innegable que la pretensión del Duque de Borgoña presupone relaciones entre los dos Estados muy afectuosas, y que éstas deben tomarse en cuenta cuando se trata de determinar cómo pudo el *varlet de chambre* del Duque de Borgoña influir de una manera tan poderosa en el príncipe de nuestros cuatrocentistas.

Pero como, si no de momento, hubo de ser el duque Felipe, para el rey de Aragón, un aliado indispensable, hemos de ver á qué altura estaban los sucesos políticos en 1428, cuando Alfonso prefiere dar Isabel de Aragón al portugués y no al borgoñón.

Ya se recordará que es en 1423 cuando el rey Alfonso regresó de Nápoles después de haber pasado cuatro años en Italia y visitado á Florencia. Trujéranle aquí las desconfianzas legítimas que le inspiraron su madre adoptiva y sus nuevos vasallos, ó sus hermanos, aquellos infantes de Aragón que andaban sueltos por Castilla buscando desastroso fin, y de quienes, sin embargo, dijo un día Jorge Manrique, ante la creciente abyección de Castilla:

¿Qué se hizo el rey D. Juan?
Los infantes de Aragón
¿qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galán?
¿Qué fué de tanta invención
como trujeron?

es lo cierto que las cuestiones pendientes con Castilla iban enredándose, como se enredaban las de Francia, que estuvo á punto

de desaparecer por la conquista inglesa, y á cuyo rey Carlos trató de ayudar Alfonso, lo que no hizo, y á quien salvaba nuestra Violante de Aragón y de Bar, la regente del Anjou, enviando contra el rey de Inglaterra y el Duque de Borgoña su aliado cuantos recursos de guerra pudo reunir para el ejército de Juana de Arco.

Pues bien: es en medio de estos sucesos, cuando los ingleses tienen sitiada Orleans (1428), auxiliados por los borgoñones, cuando el Duque de éstos, Felipe *el Bueno,* pide á Alfonso la mano de la hija del Conde de Urgell. Comprometer en la alianza contra el rey de Francia al de Aragón, asegurarse su neutralidad, cuando menos, hubo de ser lo que se propusiera el Duque de Borgoña; y, si no consiguió lo primero, tal vez, aunque no conste, pero de hecho consta, obtuvo lo segundo, probablemente por medio del Conde de Toulongeon.

De modo que á un tiempo Italia y Francia, Italia con sus *cuatrocentistas,* y Borgoña con sus *flamencos,* solicitaban toda la atención del rey de Aragón, toda la atención de sus vasallos; y como ésta no la habían de absorber por completo los hechos políticos, nuestros antepasados hubieron por este tiempo de interesarse por los hechos de las dos regiones que nos solicitaban y constreñían. Pero si Alfonso se declaró neutral en Francia, en donde hubiera podido combatir, aliado del señor de Juan Eyck, al Duque de Anjou, á quien combatía en Nápoles, en Italia los suyos, aragoneses y catalanes, continuaban manteniéndose en medio de la decepción causada por la de la reina Juana al entregarse de nuevo al Duque de Anjou; de suerte que la lucha civil en la Italia meridional continúa casi siendo una guerra civil aragonesa y, por la fuerza de la situación topográfica, una guerra civil catalana, por lo que era preciso que atendiera Barcelona los armamentos marítimos reales y á la seguridad de la isla de Cerdeña, siempre en peligro.

Fracasada la misión de Toulongeon en Aragón, el Duque de Borgoña se vuelve del lado de Portugal, como hemos indicado, y envía á su rey embajadores destinados á buscarle esposa de su familia. Formando parte de la embajada marchó Juan van Eyck, porque el duque, antes de contraer un formal compromiso, quiso cercio-

rarse por medio de su pintor de cámara de las cualidades físicas de su nueva esposa.

¡Cuánto no se ha fantaseado sobre el viaje de van Eyck y su excursión artística por Galicia, Castilla y Granada! Cuando esa excursión se hizo á uña de caballo, se ha hablado de ella por Weale como si van Eyck hubiese puesto taller y escuela en todas partes para enseñar á pintar á portugueses, gallegos, castellanos y andaluces. D. Raimundo Casellas[1] ha repetido últimamente las palabras del crítico neerlandés. Es necesario, pues, acabar con la sugestión de ese viaje, ya que no escapan de la misma nuestros críticos de arte.

Todo lo que sabemos de ese viaje queda reducido á lo que hace más de medio siglo hizo saber en resumen el Conde de Laborde. «Dos relaciones tenemos—dice éste—de la embajada de messire Jehan, señor de Roubaix, *una en portugués* en la Biblioteca Nacional de París[2], y la otra en francés en Bélgica; aquélla de la época y de la fin del siglo, por su escritura[3].

Si el Conde de Laborde no hubiese dicho, en esta su inestimable obra para la historia y origen del arte flamenco, que sólo en España era posible que se confundiera un Bosco con un Pasture ó van der Weyden, cuando esto lo sabe por Ponz, que ya le reprende[4], no diríamos nosotros ahora que sólo en Francia es posible confundir el castellano con el portugués, y esto por los miembros de su Instituto. Saldada esta cuenta, veamos lo que resulta de la venida de van Eyck, según el *manuscrito castellano* conservado en la Biblioteca Nacional de París.

Llegó van Eyck con la embajada del señor de Roubaix á Cascaes, por la vía marítima, el día 16 de diciembre de 1428. Dos días después estaba la embajada en Lisboa. Pero como el rey Juan y su hija Isabel estaban en Estremoz preparando las fiestas del recibimiento de la infanta Leonor de Aragón, que había casado con el infante primogénito portugués, invitó á la embajada para que pasase á dicho sitio; pero al llegar ésta á unas

1) *La Veu de Catalunya*, IV.
2) Biblioteca Nacional de París: *Fonds français*, in fol., núm. 10.245.
3) Conde de Laborde: *Les Ducs de Bourgogne* (París, 1849), tomo I, pág. XXX.
4) Ídem ídem, CXXXIII.

cuatro leguas de la Corte recibió orden de detenerse, durando su parada en Reyoles hasta el día 12 de enero de 1429. En este día marchó para Avis, en donde recibió finalmente el rey Juan la embajada, y en «los dias seguientes el negocio fué mas en particular en diversas vezes abierto y traido adelante, y en conclusion fué delho ablado hecha una ciedula por escrito, y iuntamiente con esto los ditos embaxadores hizieron pintar muy al natural la figura de la dita dama infanta dona Isabel por un hombre llamado maestre Juan de Yel, moço de camara del dito musignor de Borgoina, eçelente maestro en arte de pintura.

»Esto echo, los ditos embaxadores, casi á los XII de ebrero siguiente, embiaron al dito musignor de Borgogna quatro mensaieros, dos por mar y dos por terra, conviene a saber: por mar Pedro de Baudri, escudero, copero del dito senhor, y un porsuivant darmas llamado Treenti. Y, por terra, Ainan de Varsi, escudero, i un otro porsuivant darmas llamado Porteioya»[1].

Resulta, pues, que en 12 de febrero de 1429 van Eyck había terminado su misión, de lo cual en dicho día se daba conocimiento al Duque de Borgoña, quedando van Eyck en Portugal.

«Y esperando nuevas rrespuestas del dicho musignor de Borgogna, algunos de los dichos enbaxadores, conviene a saber, el señor de Roubaix, mesire Baudouin, don Guias Alberquehet, vastardo de Baviera, Guinart de Landas e otros *vac bespe* y otros gentiles onbres e familiares, se fueron a Santiaguo de Gualizia, e dalli ffueron a visitar al Duque Dariona (Arjona) e al rey de Castilha, y al Rey i a la villa de Granada, y a muchos otros señores, terras y lugares.

«Assi en la fin de Mayo seguiente tornaron los susodichos del dicho viaie, y llegaron a mui buen tiempo a Lisboa, en tiempo que se hazia la primera entrada i alegre recibimiento de madama Leonor, muger del infante don Eduarte.

«A los iiii dyas del mes de iunio seguiente los dichos embaxadores que nuevamente eran tornados de dicho viaie, fueron en la villa de Sintra» *(Loc. cit.)*. A 11 de junio quedaba concer-

---

1) Biblioteca Nacional de París: Obra y lugar citados, XXXI, fol. 108.

tado el casamiento. En 23 de julio se firmó el acta notarial, y el siguiente día 24 el señor de Roubaix recibió á Isabel por palabras de presente. Celebróse el matrimonio con grandes fiestas en septiembre, precursoras de la marcha de la princesa, haciéndose, finalmente, á la vela en Cascaes en 8 de octubre de 1429. En 1.° de diciembre llegaba á la Esclusa, y en 8 de enero de 1430 entraba en Brujas.

Hemos citado todas las fechas que pueden servir para fijar el empleo del tiempo de van Eyck en la Península.

Resulta, pues, de toda evidencia, que el grande artista, hasta el 12 de febrero de 1429, no pudo emplear sus pinceles más que en el desempeño de su cometido. El Conde de Laborde dice que, «una vez terminado y enviado á su destino el retrato de la infanta Isabel, todo fué á ver quién obtendría del célebre pintor, ora un cuadro religioso, ora una miniatura en un libro de rezo, ora, en fin, un retrato; y los retratos hubieron de ser numerosos, puesto que D. Diego trajo dos á Flandes, ofreciéndolos en 1520 á Margarita, la ilustre gobernadora de los Países Bajos»[1].

Que todo esto no es más que una nueva composición de lugar del Conde de Laborde, resulta del hecho que nadie ha visto en Portugal obra alguna de van Eyck ni en iglesias ni en libros de rezo, ni como retratos, y que no es posible admitir como de Juan van Eyck un retrato del cual dice el inventario de la infanta Margarita, presentado por Laborde, por más que diga hecho *de la main de Johannes,* porque se dice de él que *es fait sans huelle et sur toille, sans couverte ne feullet.* Se trata, pues, de otros Juanes, ya que se trata de una técnica que no era la de Juan van Eyck.

Pero hay más: si van Eyck queda libre en 12 de febrero de 1429, y la embajada de que él forma parte, él, el grande artista, aprovecha el tiempo en la espera de la contestación del Duque de Borgoña, para ir de Lisboa á Santiago de Galicia, para pasar luego á la corte del rey de Castilla, de donde sale para visitar el reino y ciudad de Granada, para estar de regreso á Lisboa á fines de mayo, ¿se le puede restar día alguno de los tres meses que

1) Obra citada, CXXXI.

empleó en esta vuelta, que de seguro haría, según resulta de las fechas citadas, para entretenerse en pintar para damas y caballeros? Es, se dirá, que no consta que van Eyck estuviera de expedición. Es cierto; pero ¿hemos de suponer que él, el grande artista, se quedaría en Lisboa para pintar cuadros de devoción que no se conocen, libros de rezo que se ignoran, y retratos que no aparecen en ninguna parte, cuando podía dar un gran viaje artístico y pintoresco por Galicia, Castilla y Granada?

Quedan, pues, para que van Eyck pudiera entregarse á la pintura en Cintra, los meses de junio, julio, agosto y septiembre, de los cuales se deben descontar los días de las fiestas de junio y septiembre. Aun así, aun descontando la inseguridad de la marcha, siempre inminente, le quedaban á van Eyck días para entregarlos á su arte; pero lo que falta saber es, habiendo venido el pintor del Duque de Borgoña para hacer el retrato de su tercera esposa, si la etiqueta le permitía hacer otras obras que la dicha. No se debe olvidar tampoco que en 1429 estamos aún muy lejos de los días célebres de los van Eyck, pues la grande, decisiva importancia y celebridad suya data del día en que se dió por terminado el retablo de Gand, y esto no sucedió hasta el día 6 de mayo de 1432. No fué, pues, en 1428 á Portugal, y en 1429 á Castilla, Juan van Eyck con aquellos grandes avasalladores prestigios con que hubiera ido después del 1432. Por lo tanto, no caben calendarios de ninguna clase sobre su presencia en la Península, que nada nos revela que fuera sonada: la misma relación de la embajada del señor de Roubaix no le cita más que una sola vez, y ya hemos visto en qué términos. Para hablar, pues, de la acción directa de los van Eyck es preciso esperar el mes de mayo del año 1432.

Ahora bien: en enero de 1431, tras ocho años de disensiones y guerras, terminaba Alfonso V sus querellas con Castilla, y á los diez y siete días de haber dado los van Eyck por terminada su inmortal obra, esto es, en 23 de mayo de 1432, volvía ya Alfonso á Nápoles, en donde había dejado guarniciones que se mantuvieron heroicamente y partidarios que se sacrificaron generosamente por su causa.

Fué, pues, una de ir y venir de las dos Sicilias al rey

Alfonso durante los años que aquí estuvo, contando ora el progreso de los angevinos, ora sus grandes fiestas y recreaciones, ora sus derrotas, que también las sufrieron; y como por allí andaban nuestros Perellós y Corellas, había de interesarnos particularmente lo que en dicho reino ocurría. En 1433 consiguió Alfonso que Juana reconociera los antiguos tratados; pero con esto poca cosa se logró, pues á los dos años, en febrero de 1435, moría la reina de Nápoles, revocando la donación que de sus estados tenía hecha al rey Alfonso, dando ocasión para que la esposa de René de Anjou, como regenta de éste, ocupara á Nápoles, de donde, por querer desalojarla, el rey de Aragón dió una gran batalla, en la que fué vencido y hecho prisionero por los genoveses (5 de agosto de 1435), entregándole prisionero al Duque de Milán.

René de Anjou y de Aragón casó en 20 de marzo de 1419 con Isabel, heredera del Ducado de Lorena. Las sabias y políticas miras y operaciones de Violante, su madre, la hija de nuestro Juan I y de Violante de Bar, consiguieron que el heredero de este Ducado, el cardenal Luis, hermano de la esposa de Juan I, que aun vivía por aquel entonces, adoptase como sucesor suyo al joven René, lo cual motivó un pleito entre los dos hermanos, que se transigió mediante un vitalicio de 1.500 libras á favor de la reina Violante.

La unión de los Ducados de Bar y Lorena con los de Anjou hicieron poderoso á René; y, como su madre había siempre sostenido la causa nacional francesa, vivió por su vecindad envuelto en una guerra contra el Duque de Borgoña, en cuyas manos vino á parar en 1433, después de una sangrienta batalla; de modo que á un tiempo estaban los que se disputaban el reino de Nápoles presos de sus enemigos, Alfonso en manos de Felipe María Visconti, René en manos de Felipe *el Bueno,* el señor de van Eyck.

Alfonso había hecho todo lo posible para que el Duque de Borgoña no soltara á su rival; pero al fin se concertaron Felipe y René en 3 de febrero de 1437, pagando éste, además de un fuerte rescate y la cesión de la parte de Flandes que poseía de antiguo el de Anjou, la libertad deseada para poder marchar contra Alfonso y rescatar los estados de Nápoles y Sicilia, que habían pertenecido á su familia.

Alfonso, que á los dos meses de prisionero había conseguido de Visconti no sólo su libertad, sino ponerlo de su lado, continuaba sus luchas contra los angevinos; y cuando todo más perdido parecía, cuando sus castillos de Nápoles estaban ya en poder de su rival, unos combates afortunados entregan Nápoles al rey Alfonso (junio de 1442), ciudad á la que en vano había puesto sitio tres veces en seis años.

Con la ocupación de Nápoles ábrese para Alfonso el período de su vida que más celebridad y estimación le ha dado en Italia, pues inaugura la era de su popularidad al convertirse en protector de las ciencias, de las letras y de las artes.

Puntualicemos: Alfonso V hizo su entrada en Nápoles el día 6 de junio de 1442, á los veintiún años de haber sido llamado á su trono por la reina Juana II. El rey René, refugiado en el Castillo Nuevo, la abandonó el mismo día, maldiciendo su mala suerte y la buena fortuna de su rival. Salió el rey de Aragón, una vez tomada posesión de la codiciada capital, á pacificar el campo, que aun tenían en armas Caldora y sus parciales. Rendido y prisionero aquél, la obra de la pacificación adelantó rápidamente, y en 12 de noviembre de 1442 estaba Alfonso en Foggia esperando que se le entregaran Ariano y Apici; de suerte que por aquella parte ya no le quedaba que hacer. En Calabria sólo se mantenían rebeldes Tropea y Rigoles, de tal modo que podía darse casi por conseguida su total dominación del reino de Nápoles [1]. Ahora bien: es en Foggia en donde acabamos de verle esperando la noticia de la completa pacificación del país, desde donde escribe el rey de Aragón, en 23 de noviembre, una carta comunicada por el archivero Manuel de Bofarull á Puiggarí, al Conde de la Viñaza, á mí y á otros, pues su liberalidad no tenía límites, por la cual sabemos que, de orden y mandamiento suyo, pasó á su lado — *es vengutací a nos lo feel pintor nostre mestre Jacomart* — para ciertas cosas que no explica. Pero como Jacomart «tenie empreses algunes obres per les quals li son stades bestretes diverses quantitats, ço es, de Mossen Francesch Daries,

1) Ametller y Vinyas: *Alfonso V de Aragón en Italia* (Gerona, 1904), tomo II, págs. 413, 423 y 424.

per un retaule, cent e vint ducats. Item de Mossen Alfonso Roy de Corella, per un altre retaule, noranta ducats. E mes per un altre *retaule de Morella,* vint ducats» [1], por lo cual quedó Jacomart en descubierto con los dichos al obedecer la orden del rey, éste manda que se liquiden y paguen las responsabilidades de dicho pintor, y este es el objeto de sus cartas, de la mencionada, de la de Barleta de 6 de enero de 1443 [2] y de la que puedo añadir á las citadas, de Nápoles, de 12 de junio de 1444 [3]:

«*Per Magistro Jacobo alias Jacomart vulgariter nuncupato.* Nos Alfonsus, &. Al amat e feel conseller e mestre racional de nostra cort en Regne de Valencia, Mossen Guillen de Vich, o al regent dit offici, o altre qualsevol del amat e feel conseller nostre Balle, reebedor general del dit Regne, Mossen Berenguer Mercader, Compte oydor, salut e dilectió.—Recordeus en dies passats ab provisions nostres haver proveyt e manat al dit Balle general pagas e satisfés a totes les persones a qui lo feel familiar e pintor de cambra nostre, Mestre Jacomart, fos deutor per rahó de les obres que aquel havia empreses de fer e acabar ans que nos lo fessem venir en les parts de ça en nostre servey, en tal forma que lo dit Balle nos degués rescriure quanta quantitat hauria pagada per la dita rahó per lo dit mestre Jacomart, assí que li fos açí deduida de sa quitació. E com nostra intenció e voluntat no sia a aquell sia deduyt res de sa quitació ni de res que li haian a donar per qualsevol causa o rahó, jatsia que en la dita nostra provisió fos axí contengut, la qual quantitat a aquell cap revocam, cassam e anullam e no volem sia de alguna efficacia e valor, per ço us dehim e manam expressament e de certa nostra sciencia que en lo retiment dels comptes del dit balle general, aquell posant en data les quantitats que pagades haurà per lo dit mestre Jacomart per les rahons dessús dites, de les quals dites quantitats per letra per lo dit Balle general a nos tramesa, som plenament informats, restituynt apoques opportunes de les persones a qui pagat haurà les dites quantitats e la dita nostra provisió ensems ab la present aquelles li reebats e admetats en sos comptes tots dubtes, difficultats e contradictió cessants com aquesta sia nostra incomutable intenció e voluntat. Dada en lo nostre castell nou de Nápols, en 12 de Juny del any de la nativitat de nostre Senyor Mil CCCCXXXXIII Rey Alfonsus.

Esto es todo lo que sabemos de Jacomart, y de ello resulta que en los mismos días que Dalmau pintaba el *retablo de los Concelleres,* Jacomart, pintor de cámara y *familiar* del rey, ni

1) Archivo de la Corona de Aragón : *Reg. 2.526,* fol. 29.
2) Idem idem, *Reg. 2.652,* fol. 27.
3) Idem idem, *Reg. 2.720,* fol. 36.

más ni menos de lo que era van Eyck con el Duque de Borgoña, estaba pintando en Nápoles, en donde lo sabemos de 1442 á 1444. Ahora bien: de este Jacomart no ha quedado en Italia memoria al parecer, pues «de error de bulto» califica D. Elías Tormo y Monzó el haber supuesto el Barón de Alcahali que el Jacopo de Valencia conocido en Italia, en donde pintaba en 1487, no era otro que el Jacomart de los años 1442-44[1].

Resulta, pues, de lo que sabemos de Jacomart, que estaba éste al lado del rey en noviembre de 1442, pero no sabemos desde cuándo. ¿Sería que lo enviase á llamar cuando el año anterior se trató del casamiento de la hija del Duque de Milán con el infante Enrique, hermano de Alfonso V, para prestar servicios análogos á los que prestó Juan van Eyck al Duque de Borgoña? Notemos todavía que al pedir el rey de Aragón que el pintor Jacomart pasara de Valencia á su lado, hacía ya diez años que el rey de Aragón había dejado sus estados patrimoniales, á Cataluña; de modo que la fama y mérito de Jacomart ó hubo de llegar á oídos de Alfonso á través del Mediterráneo, ó se había afirmado ya más de diez años antes. No me aventuraré á decir cuándo pudo pasar Jacomart á Valencia; pero una carta del rey Alfonso pudiera dar pie para su éxodo.

Buscando datos para fundamentar la acción que los tapiceros, con sus grandiosos y ricos tapices, llenos de vida y color, ejercieron en la pintura de todos los países, recogimos las siguientes noticias para el año 1419: «Pago de 50 florines á Martín Bossa, mercader flamenco», por un par de bancales grandes de Arras, muy anchos, con diversas figuras»; pago á Pedro Anglés, mercader de Valencia, de 70 florines «por dos pares de bancales medianos de Arras, con diversas figuras»[2], y también la siguiente carta á *Guillermi de Uexell,* que me parece ser Guillermo de Vaucelle, pueblo de Bélgica del distrito de Namur:

«Lo Rey:

»En Johan Çafont: manam vos tan stretament com podem que dels primers

1) Tormo y Monzó: *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI* (Madrid, 1902), pág. 22.

2) Archivo de la Corona de Aragón: *Reg.* 2.704, fol. 25.

diners que haurets a mans vostres de aquells que deurets manlevar sobre les penyores daur e dargent que us trametré e prestament haurets aquí, donets e liurets realment e de fet, al amat vostre mestre Guillem de Vexell, maestre de draps de Ras, los quals li manam donar per certes rahons graciosament mil florins dor dAragó, e de bon pes. E açò per res no dilatets o mudets, com tota dilació nos seria molt desplazent. Dada en Valencia a XVIII de Abril del any M.CCCC.XXX. E en la paga o deliurament de aquells cobrats deguda apoca del dit mestre Guillem. E guardats vos que lo dit mestre Guillem no sia aquí detengut ne faça storb en son viatge, e ans sia de continent desempaxat. Dada segons dessús. — Rex Alfonsus.

»Al feel de nostra Tresoreria en Johan Çafort.

«Dominus Rex man. m.

» JOHANNI OLZINA. »

De los datos que acabamos de producir, si no resulta indicio alguno en favor de lo supuesto de estar encargado Guillermo de Vaucelle de traer á Jacomart, resulta, en cambio, prueba plena del comercio artístico flamenco con Alfonso V para el año 1430, y probada, no hipotéticamente, sino documentalmente, la importación directa de tapices flamencos, cuya acción sobre el desenvolvimiento de la pintura de retablos creemos haber puesto fuera de duda; y, si no fuera así, esperamos en breve lograrlo.

De quién fuera ese maestro tapicero Guillermo de Vaucelle, no sé nada; pero adviértase bien que no se trata de un mercader, sino de un maestro tapicero, y, como á tal maestro, estuvo en situación de hablar y ponderar el mérito de los pintores flamencos encargados de suministrar cartones ó patrones á los tapiceros. No sabiendo más de ese *Maestre en draps de Ras,* no podemos asegurar si fué á Valencia, en donde ya hemos visto el flamenco mercader Bossa, llamado por éste para concertar trabajos para la casa real; pero sabemos que vino, y desde este momento estamos en el caso de afirmar que sería para colocar sus tapices, y con estos ¿no trajo uno ó más cartones de su taller, por si el rey Alfonso quería una reproducción de alguno de los tapices que había obrado? Cónstanos, por los documentos que del Duque de Borgoña, el protector de van Eyck, publicó Pinchart en su *Histoire générale de la Tapisserie,* que los dibujos quedaban de la propiedad de los maestros tapiceros; y, esto

cierto, ¡qué efecto no había de causar su exhibición, lo mismo considerados como obras de dibujo y expresión que como obras de color! Estos dibujos, vistos por los mejores artistas de fines del siglo XIV y del primer tercio del siglo XV, ¡cuánto no habían de contribuir á que abrieran grandemente sus ya entreabiertos ojos!

Ni Pinchart, ni Guiffrey, ni Müntz, han fijado la atención general en un dato de ellos y de todos conocido, en el hecho cierto de vivir en Brujas el mercader Juan Arnulphin, de quien se sabe que en 1423 vendió al Duque de Borgoña una serie de seis tapices. ¿Quién los había dibujado? Se ignora. Pero ¿el mercader de tapices de Brujas no mandaría ya tejer cartones pintados por van Eyck, antes que éste pintase grandes cuadros? El mercader que vende tapices al Duque de Borgoña en 1420, ¿no fué quien colocó al lado de Juan de Baviera, obispo de Lieja, á Juan van Eyck, y al trocar aquél la sotana por las calzas, quién hizo ó trabajó para que el familiar del obispo de Lieja pasase á serlo del Duque de Borgoña? Y, en fin, ¿acaso Arnulphin no casó con la propia hermana de la esposa de Juan van Eyck? ¿Cuál es la consecuencia que queremos sacar de todo lo dicho? Pues la creación de tipos, y de composiciones por los dibujantes de tapices flamencos, que difundieron por todas partes los talleres de Arras, Bruselas, Tournai, etc.

Todo esto tomaría su relieve si supiéramos para nuestra historia pictórica el año de la ida á Valencia de Jacomart, supuesto que á Valencia fuera directamente, si como pintor de la casa real no hubiese pintado por más ó menos tiempo en Barcelona, porque entonces diríamos como pudo formar escuela, esto es, escuela flamenca, en Barcelona y Valencia. Porque, cierto lo dicho por nosotros sobre la personalidad artística de Jacomart, indudable su estancia en Valencia, posible una estada en Barcelona, si al venir se trajo estudios hechos de las obras de los van Eyck, estudios que pudieron ser mejores que sus propias obras originales, se comprende que del estudio de esos modelos, del de sus cuadros, de su enseñanza, pudiera surgir aquí una escuela flamenca, formada, como la napolitana, no por enseñanza directa, sino por la enseñanza refleja de los estudios traídos por Jacomart,

de sus lecciones y de la entera obra de los tapiceros y bordadores. Las relaciones de Alfonso V con el arte flamenco, quedando ahora claramente definidas y no pudiendo dudarse de ser flamenco Jacomart, pues su nombre claro está que responde á la forma moderna del mismo, Jacquemard, cabe aquí suponer si Alfonso llamó á éste á consecuencia de haber recibido un cuadro de van Eyck por habérsele dicho que en Valencia había un compatriota de éste que producía iguales maravillas.

Establezcamos la historia de ese envío. Vasari dijo: «*Fu primo inventore* — de la pintura al óleo — *in Fiandra Giovanni da Bruggia, il quale mandó la tavola a Napoli al re Alfonso*»; pero más adelante dice, al hablar del efecto que dicho cuadro causó en Antonello da Mesina: «*Ma essendo da alcune Fiorentini che negoziavano in Fiandra e in Napoli, mandato al re Alfonso primo di Napoli una tavola con molte figure lavorata a olio da Giovanni...*»[1].

Resulta, pues, claro que Vasari no estaba seguro de cómo hubiese llegado á Nápoles la dicha tabla; pues, ¡cómo había Juan van Eyck de mandar al rey Alfonso á Nápoles tabla alguna, si Juan fallece en 9 de julio de 1440 y Alfonso no se apodera de Nápoles hasta el 6 de junio de 1442! Que Alfonso tuvo en su poder una tabla pintada por van Eyck, esto no puede dudarse, puesto que un contemporáneo, un hombre de la corte del rey, Fazio, lo dejó escrito, y el asunto de la tabla no era otro que *la Anunciación*[2].

Sabido todo esto, veamos á qué se encamina lo dicho hasta aquí sobre ese cuadro de van Eyck en poder de Alfonso V.

«De todos los trabajos de Juan van Eyck, el mejor conservado» — en Nápoles — «es el que describe Vasari[3] como habiéndolo enviado por sí mismo van Eyck al rey Alfonso. Es probable que llegara, con los otros cuadros, del mediodía de Italia, por los

1) Vasari: *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Roma, 1759), tomo I, XLIX, pág. 339.

2) *Joannes Gallicus — est tabula insignis in penetralibus Alphonsi Regis, in qua est Maria Virgo ipsa venuste, ac verecundia notabilis Gabriel Angelus dei filium exce nasciturum anuntians excellenti pulchritudine capillis veros vincentibus,* &. — Fazio: *De Viris illustribus* (Florencia, 1745), pág. 46.

3) Introducción, cap. VII, pág. 163.

mercaderes lombardos que hacían negocio en dicho país. Hoy día está suspendido detrás del altar de la iglesia de Santa Bárbara en el *Castel Nuovo.* El asunto es la *Adoración de los Magos,* y se tuvo durante muchos años por obra del Zíngaro ó de Donzelli, por lo mismo que los retratos del rey Alfonso y de su hijo fueron pintados al óleo encima de los de los Magos; pero esta sustitución explícase de una manera curiosa por un pasaje de la obra de Massimo Stanzioni, artista napolitano, quien escribió contra los pintores flamencos, pretendiendo que no tenían derecho alguno á la gloria de haber introducido un nuevo procedimiento en pintura. Dijo entre otras cosas: «El cuadro dado por Juan van Eyck á »Alfonso I, llamado *Los tres Magos,* no hizo impresión en Italia; »y esto es tan cierto, que las figuras fueron restauradas por el »Zíngaro y por Donzelli, lo mismo que otras partes perjudicadas »por el transporte. Aprovecharon esta ocasión para reemplazar las »figuras de los Magos por los retratos de Alfonso y de su hijo».» [1]

Domingo Stanzioni nació en 1585, y lo dicho se encuentra en un libro impreso en Nápoles en 1840, titulado *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani,* pág. 205.

Desde luego se hace evidente que, sabiéndose, no por Fazio, sino por Vasari, el cuadro eyckiano que poseía Alfonso V, se creyó ver éste en la *Adoración de los Magos* de la capilla del Castillo Nuevo; y como aquí resultaban el rey y su hijo retratados, la imaginación de Stanzioni, exaltada por el descubrimiento, inventó el cuento del cambio de cabezas, que cargó al Zíngaro y á Donzelli, cuando del primero no sabemos que se haya desautorizado á Woltmann, que le tiene por personaje mítico; y, en cuanto á Donzelli, ¿de cuál de los dos se habla? ¿De Piero ó Polito? Fueron florentinos y el segundo discípulo de Neri de Bicci, según Vassari [2].

Ahora bien: ¿no es seguro que, de haber Stanzioni cono-

---

1) Obra y lugar citados, 96-97.

2) *Die Maler Colantonio del Fiore, Antonio Solario, gen. il Zingaro, Simone Papa und Andere sind fuer uns mytische Persoenlichkeiten; wir wissen nicht, ob sie ueberhaupt existirt haben, obwhol ein Gewebe von Legenden sich an sie knuepft, und in keinem einzigen Falle ist der Name mit Recht und Begruendung auf ein vorhandenes Bild bezogen worden.*—WOLTMANN: *Geschichte der Malerei,* &., II, 256.

cido la presencia de Jacquemard ó Jacomart en Nápoles durante los años 1442-1444, le hubiera adjudicado, si no el cuadro, las cabezas ó retratos de los reyes Magos? Y ¿qué se quiere decir cuando se habla del retoque de varias partes del cuadro de los Magos por los pintores napolitanos? Pues que hay algo que no parece de Juan van Eyck. Así dicen Crowe y Cavalcaselle: «Sin duda alguna ha sufrido bastante este cuadro, *mais il porte encore de nombreuses traces de l'école flamande, et l'on y reconnait la main de Jean van Eyck*»[1].

Para nosotros «estas huellas de la escuela flamenca» no es más que lo que de flamenco tenía Jacomart, después de su doble estada en Valencia y en Nápoles, pues es á él á quien entendemos que se debería dar el cuadro de la *Adoración de los Magos* y colocarle al frente de la escuela napolitana flamenca, por poco edificante *(unerquicklicher)* que ésta sea, según Woltmann, pues rara vez los discípulos se parecen á los maestros, que no es de los buenos maestros sacar los buenos discípulos, porque la observación del sabio historiógrafo alemán de que la masa de los cuadros flamencos del Museo de Nápoles están diciendo que no fueron sacados de la propia fuente de sus maestros, sino de la de sus imitadores, confirma nuestra interpretación, por cuanto Jacomart pudo venir á Valencia muy antes de que los van Eyck levantaran su estilo á las alturas de las *Bodas de los Arnulphini* y del *retablo de Gand;* de suerte que el flamenquismo napolitano podría traer su fuente del arte preflamenco ó preeyckiano. Y por lo dicho bien pudiera ser que Jacomart no fuera más que un discípulo indirecto ó un precursor de los van Eyck.

Yo no conozco el cuadro de Jacomart, ni he visto de él fotografía alguna, y en ninguno de mis viajes á Nápoles he tenido ocasión de poder verlo, pues se encuentra hoy en la capilla del real palacio; pero el Sr. Hymans lo ha visto y ha hablado de él, después de lo dicho por los Sres. Crowe y Cavalcaselle, en los siguientes términos: «Mi decepción fué indescriptible á la vista del cuadro. No es, me apresuro á decirlo, que la obra carezca de cualidades, pero no tiene nada de lo que caracteriza las obras del

1) Obra y lugar citados, I, 99.

siglo XV, y me pareció haber sido, no ejecutado, sino rehecho á principios del XVI»[1], y continúa con lo del Zíngaro, que Milanesi puso, por desgracia, en nota á Vasari.

¿Qué resulta de lo dicho por los Sres. Crowe, Cavalcaselle y Hymans? Que el cuadro de la *Adoración de los Reyes* es obra del siglo XV. Crowe y Cavalcaselle ven en él algo de la mano de Juan van Eyck; Hymans no ve nada de esto: éste afirma una restauración por lo menos, y mal hecha; y yo digo, en vista de sus contradicciones, ¿si hubiesen conocido los dichos á Jacomard, pintor real, pintor de Alfonso V, en Nápoles ya en 1442, y al hijo de éste subir al trono napolitano en 1458, por cuya razón, si padre é hijo, en la *Adoración de los Reyes,* están como á reyes, el cuadro ha de ser posterior á 1458, no hubieran concluído, como entendemos que debe concluirse, en favor de Jacomart?

Estimando á Jacomart como flamenco; teniendo sus obras por flamencas ó de estilo ó gusto flamenco; presentándole de años pintando en Valencia y en los mismos días en que pintó en Barcelona el flamenquizado Luis Dalmau, claro está que hemos querido indicar la posibilidad de que Jacomart iniciara y enseñara el nuevo estilo de pintura á Luis Dalmau, por consiguiente, una explicación del flamenquismo de éste sin necesidad de llevarlo, para explicarlo, ni á Avinyó ni á Flandes. Entiendo que, de conocerse de Jacomart obras de indubitable estilo flamenco en Valencia, de declararse indiscutible que es de Jacomart el cuadro de la *Adoración de los Magos* de Nápoles, no se podría negar la influencia de Jacomart en Luis Dalmau, ó el haber salido éste de su escuela, ya que en Barcelona no encontramos artistas flamencos, aun cuando conocemos para 1436 á Enrique Birbar, natural de Lovaina de Brabante, quien en 22 de marzo de dicho año dió recibo á los obreros de Santa María del Mar por el pago que le habían hecho de *duas potencias parvas* que había tallado para dicha iglesia[2].

---

1) Hymans: *Notes sur un voyage en Italie,* en el *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archeologie* (Bruselas, 1879), pág. 26.

2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bernardo Pi,* núm. 2, lugar citado.

Posible es que Birbar fuera un escultor de empuje, un escultor salido de la escuela de Borgoña; pero por este tiempo Pere Joan de Vallfogona y Guillermo la Mota esculpen el altar mayor de la Catedral de Tarragona, y todavía vive Oller. Lo que su obra dice ha de valer para no hacer de Birbar un maestro de la escultura catalana; pero Birbar pudo con su gusto y conocimientos del arte flamenco influir en la difusión de su estilo y en la propia formación de Dalmau.

Siendo tan flamenco como era el arte de los tapices, y cuando aun por este tiempo tenían puesto en el Concejo de Ciento de Barcelona los *Mestres de draps de senyal*, pues los encontramos en las listas de los años 1433-34 y 1436-40, en que desaparecen [1], es ahora, al llegar á su ocaso, cuando nos encontramos con un maestro bancalero, Bartolomé Oriol, de quien dijo Puiggarí que «sólo accesoriamente merece calificación de artista, viniendo continuado en el registro gremial de Pelaires»; pues, ¿en qué gremio podía estar afiliado mejor que en el suyo? Creemos que Puiggarí entendió ahora, por distracción, que los *pelaires* serían los curtidores. Esto dicho, devolvamos á Bartolomé Oriol su categoría de artista industrial y démosle, lo que es más, el título de primer tapicero catalán conocido, por cuanto en 22 de mayo de 1432 se obligó á tejer para el gremio dicho dos «portaleras» *(portiers)* «largas de tres caras y anchas de una, representando en ellas *La Resurrección, San Antonio y otras cosas,* bajo un modelo que se le daría pintado»—nótese este particular á nuestro fin—«por el precio de 30 libras catalanas, viniendo obligado el tapicero á emplear buenos estambres y sedas».

Gran daño para nuestras artes resulta de no haber conservado el gremio de Pelaires esos dos tapices, que serían la revelación de un arte que no se podía asegurar antes de esta fecha que hubiese existido entre nosotros, pues la *portalera de la Resurrección* había de comprender varias figuras, y es por esto que nos encontramos delante de verdaderos tapices hasta por sus dimensiones, que nos hubiéramos podido dar cuenta por el arte de sus

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibres de Deliberacions* de dichos años. Para los años omitidos no existen listas de los miembros del Concejo de Ciento.

cartones de su estilo pictórico en 1432, y ver si en ese arte de la tapicería genuinamente flamenco había entre nosotros aparecido como una copia de los tapices de Arras, ó si había llegado á creaciones nacionales. ¡Cuánto, pues, es de sentir que no conozcamos otros maestros bancaleros anteriores ni posteriores á Oriol, para conocer el estilo de tan bello arte en Cataluña!

En las *Memorias* de Capmany los bancaleros se dan como agremiados, ora con los tejedores de mantas, ora con los delantaleros; de modo que con el caso citado de los tejedores de lana ya son tres los gremios que contaron con maestros bancaleros, lo que indica que tan artística industria no hubo de tomar gran vuelo; pero, alto ó bajo, es lo cierto que hubo de vivir de nuestro arte, bien que sujeto á las grandes influencias de los centros europeos de la tapicería, que estos centros eran en el siglo XV todos flamencos, pues en París había decaído completamente la tapicería; y como nuestros bancaleros, por seguir la moda, emplearan modelos ó cartones á lo flamenco, con lo cual asegurarían la venta, no hay duda que pudo en nuestra pintura influir la naveta del tapicero.

Ahora sólo nos queda ver con ejemplos gráficos, que pueden interesar á todos, esta difusión del arte pictórico flamenco por medio de los tapices.

Pinchart divulgó en la revista artística parisién *L'Art,* año 1876, un tapiz de la gran colección del Palacio Real de Madrid. La grande autoridad de Pinchart parece poner fuera de duda que se trata de un tapiz labrado de conformidad con un modelo ó cartón de van Eyck. Desde luego es de notar la presencia de sus famosísimos Adán y Eva del retablo de Gand; de modo que el conocimiento de esas dos grandes, soberbias y realistas figuras se difundió por la tapicería. Como no existieron hasta 1432, su difusión es posterior á este año. Claro está que el tal tapiz no vino á España por el tiempo de que hablamos, que es de los que vinieron con Felipe *el Hermoso,* si no es de los que trajeron Carlos I ó Felipe II; pero de lo que tratamos es de la difusión de las obras y arte de los flamencos por medio de la tapicería. Por consiguiente, el ejemplo vale para convencernos de que así como del retablo de Gand nos constan reproducidos en el tapiz en

cuestión *Adán y Eva,* otras partes del mismo, otros cuadros del mismo pudieron serlo á su vez y llegar al conocimiento de nuestros artistas.

Otro ejemplo queremos presentar por lo mismo que se trata de un tapiz comprado en España por nuestro malogrado amigo el Barón Davillier y hoy expuesto con sus colecciones en el Louvre. Data ese tapiz del año 1486. Imaginémoslo salido del taller del tapicero, fresco y brillante de color, y digasenos si se necesitaba de otro maestro para entrar por el arte flamenco quien por él sintiera vocación. Para creer, por el dibujo del mismo, que se trata de un tapiz, precisa saberlo, de lo contrario todos creeríamos que se trata de un retablo. La composición, pues, de los retablos del XV, sus típicas vírgenes, profetas, ángeles diaconales, todo se pudo sacar de los tapices.

¿Estamos ya en situación de poder decidirnos sobre el maestro ó maestros de Dalmau?

Investigaron públicamente antes que nosotros los orígenes del flamenquismo escritores de nota, y hemos de ver sus opiniones y fundamentos de los mismas antes de llegar á una conclusión, aunque ésta sea provisional, que no queremos imponer nuestras conclusiones, sino que éstas resulten por sí mismas de los datos y observaciones hechas por propios y extraños.

Señalan los Sres. Casellas y Bouchot, como escuela del flamenquismo catalán, la escuela flamenca de Avinyó, y de la siguiente manera funda el primero su opinión:

«No hem de perdre may de vista que a les portes de casa, com qui diu, haviem tingut per aquells temps un centre pictòric enterament influit per l'art flamenc. Mercès als treballs que actualment se fan a França pera estudiar l'influencia de Flandes sobre en Jean Foucquet, en Bourdichon, en Perreal Colombo y altres primitius pintors francesos, s'ha vingut en coneixement de fets molt curiosos. Un d'ells es l'anada y residencia al mig-dia de França, aon foren empleats al servey del rey Renat d'Anjou, de pintors com en Bartelemi de Clerk y Coppin Delft, originaris dels Paísos Baixos. Aquests artistes varen treballar a Provença per molts anys, formant part d'aquelles dues escoles vehines d'Avinyó y Aix, centre d'art tant actiu com cosmopolita, abans

y durant el sigle XV. ¿Havia'l nostre Dalmau freqüentat poc o molt aquest centre *cosmopolita* tant vehí de casa nostra? No se'n sab res» [1].

Ignoramos si, no perdiendo de vista ese centro cosmopolita de Avinyó, como encarga el Sr. Casellas, el miembro del Instituto de Francia, el Sr. Bouchot, dijo: «Hácese de Dalmau un pintor catalán que pudo ir á Brujas. Nada menos seguro. ¿Por qué no sería discípulo de las gentes de Avinyó? Sería más verosímil» [2].

La concordancia entre el Sr. Casellas y el Sr. Bouchot resulta en honor del primero, que expuso tal idea en *La Veu de Catalunya* del 8 de noviembre de 1902.

Pero ¿qué era de ese centro artístico de Avinyó, de esas *gentes* de Avinyó, para emplear el lenguaje del Sr. Bouchot, en el año 1443, cuando se encarga á Dalmau el *retablo de los Concelleres* por ser *el pintor más apto del país?*

Esto puede creerse que lo ha dicho el Sr. Casellas cuando nos cita en Avinyó, en la corte del rey René, á Bartolomé de Clerck y á Coppin de Delft. Pero al primero no se le conoce en Provenza sino de 1447 á 1452, y al segundo es de entre 1456 y 1488, desapareciendo en este año en Angers [3].

Podía, pues, ahorrarse la cita de Clerck y de Coppin de Delft el Sr. Casellas, ya que no son pertinentes para el caso de Dalmau. Mas como el Sr. Casellas pudo ver bien, aun equivocándose con la demostración, lo que una vez más prueba la necesidad imperiosa del método histórico en la crítica artística si no quiere embrollarse y embrollarlo todo, veamos qué resulta de las investigaciones del abate Requin, fuente de todos los estudios posteriores sobre la escuela provenzal.

Que en 1377 pintaba en Avinyó un canónigo alsaciano, Hertsnabel; que de Arnaldo de Catz, pintor vidriero, natural de Utrecht, hay obras para el período que va de 1430 á 1458; que asimismo trabajaba como pintor en 1452 Cristóbal Rane, natural

---

1) *La Veu de Catalunya,* IV.

2) BOUCHOT: *Les primitifs français* (París, 1904), pág. 344.

3) LECOY DE LA MARCHE: *Le roy René* (París, 1875), tomo II, págs. 50 y 95.

de Hertsberg, año de su muerte en casa de Jaime Estremberc; que en 1457 pintaba Juan de la Cort, originario de la diócesis de Strasburg; y que en 1492 pintaba vidrieras un alemán llamado Francisco[1].

Sabemos todavía que dos pintores de Avinyó, Chapus y Hans, trabajaron también por el rey René en época baja[2], y Hans, por su nombre, es alemán ó suizo. Ya no podemos decir más de las *gentes* de Avinyó, cuyos talleres cree el Sr. Bouchot que pudo frecuentar Luis Dalmau, y, lo que es singular, cree esto cuando escribe que conviene tener presente que el único flamenco que se encuentra en Avinyó en todo un siglo es Catz, «lo que por otra parte se explica muy bien por el hecho de que los provenzales se acercan estéticamente más á los italianos que á los neerlandeses»[3].

Siendo esto así, ¿á qué llevar á Dalmau á Avinyó? ¿Hay mayor inconsecuencia que la de suponer que de Avinyó pudo salir, de un centro estéticamente más italiano que neerlandés, un neerlandés tan puro como Dalmau?

Y ¿á qué viene para este tiempo hablar del rey Renato de Anjou en Provenza?

Renato de Anjou apenas lo había encerrado cautivo en su castillo el Duque de Borgoña, cuando recibe embajada tras embajada para hacerle saber como por fallecimiento del conde Luis III, su hermano, recibía por vía de legado testamentario el condado de Provenza, y como la reina Juana de Nápoles le llamaba á su lado como hijo adoptivo y sucesor. Encerrado René, fué su esposa Isabel la que marchó á tomar posesión del condado provenzal y del reino napolitano, y todo esto ocurre en 1436. Isabel salió de Marsella en septiembre y desembarcó en 18 de octubre en Nápoles.

Es en enero de 1437 cuando René recobra su libertad en virtud del tratado de Bruselas de 28 del mismo; pero hasta el día

---

1) Requin: *Documents inédits sur les peintres d'Avignon* (Paris, 1889). Artículos correspondientes.

2) Idem ídem, pág. 4.

3) Bouchot: *Les primitifs français* (París, 1904), pág. 248.

7 de diciembre, que desembarca en Arles, bajando por el Ródano, no se presenta su nuevo conde en Provenza, que abandona en 15 de abril de 1438 para entrar en Nápoles el día 12 de mayo, no regresando hasta 1442, que fué, como hemos dicho, cuando el rey de Aragón lo lanzó á mano armada de Nápoles. Dalmau firma su contrato para pintar el *retablo de los Concelleres* en 29 de octubre de 1443. ¿Sería, pues, durante ese primer año del regreso de René, cuando á su lado se formó en Provenza la escuela flamenca provenzal? Yo no veo ni en Bouche, ni en Papon, ni en Fabre, que René, durante ese año, se ocupara ni poco ni mucho de cosas de arte: se ocupó en establecer á los emigrantes napolitanos de su partido que le siguieron á Provenza y en hacer dinero para ir á arreglar sus estados del norte, la Lorena sobre todo, fuertemente perturbada desde el fallecimiento de la madre de René, Violante, la hija de nuestro Juan I, ocurrida en 14 de noviembre de 1442. René abandonó á Provenza por la dicha causa en 1443, y no había ya de regresar á ella hasta 1447. Esto es lo que dicen los citados historiadores de Provenza; y, si esto no se olvida ahora que lo repetimos nosotros, se habrá acabado con los pintores de la corte del rey René como posibles maestros de Luis Dalmau, y con la acción de aquél en favor de las bellas artes en Provenza para antes de 1447 [1].

Pero un crítico de arte, el Sr. Hulin de Loo, secretario de la Exposición de Brujas de primitivos flamencos, nos pone en 1442 un maestro flamenco, aventurándose á decir que pudo establecerlo en Aix el rey René al regresar de Nápoles. A este maestro, desconocido del todo, le hace salir de Flandes eyckiano, le pone en Basilea en contacto con Conrado Witz, cuyo estilo transforma, regimentándolo en la escuela flamenca, de donde luego le hace salir para la corte del rey René, que la tiene en Aix, en donde el rey le fija y pinta *la Anunciación* de la iglesia de la Magdalena, su único cuadro conocido. Todo esto es pura invención, sin ningún fundamento, porque ni se sabe de ese maestro

1) Bouche: *Histoire chronologique de Provence* (Aix, 1664), págs. 453-459.—Papon: *Histoire générale de Provence* (París, 1784), tomo III, págs. 348-362. —Fabre: *Histoire de Provence* (Marseille, 1837), tomo II, págs. 409-425.

anónimo flamenco que estuviera en Basilea, ni que se le hubiese visto en Aix en ningún tiempo: es á un pintor de *la Anunciación de Aix,* que pudo pintarla en la propia Brujas, para venderse en Aix quien sabe cuándo, de quien el Sr. Hulin de Loo ha inventado su odisea [1].

Demos, sin embargo, que el Sr. Hulin de Loo haya visto justo y bien, y que el maestro flamenco se hubiese establecido en Aix por retenerlo René en el verano de 1442: no queremos creer que nadie pueda, mediante este dato, suponer que Dalmau corriera á la escuela de Aix, cuando tan vivo estaba el rencor de René con Alfonso, á estudiar pintura flamenca, para poder ser proclamado en Barcelona, oficialmente, en octubre del año siguiente, el primer pintor catalán.

Nada, pues, de escuela flamenca como institutriz de Dalmau. Por lo demás, poco satisfecho quedaría el Sr. Casellas de la recomendación que hace de la escuela flamenca de Avinyó, cuando se creyó obligado á dar otra explicación del flamenquismo catalán. «¿No hauria estat possible—dice D. Raimundo Casellas—que en els atzars d'un viatge en Dalmau hagués arribat a veure alguna d'aquestes mostres d'art ab prou espay de temps pera apropiar-sen modes usuals, tipos corrents, però no ab suficient detenció pera refer la seva tècnica, aprenent de cap y de nou el maneig de la pintura a l'oli y la confecció material dels nous colors»? [2]

No veo necesidad alguna, dentro de esta hipótesis, de poner en viaje á Dalmau. ¿No se ha dicho que fué la vista de un cuadro flamenco lo que convirtió la escuela napolitana, hasta entonces más ó menos sienesa, al flamenquismo? Pues, ¿por qué no suponer que pudo venir á Barcelona un cuadro flamenco que ejerciera igual sugestión en nuestra escuela? ¿Sería que el señor Casellas no quedaría contento de lo que sobre un viaje de Dalmau á Flandes escribió el Sr. Justi? Veamos qué dijo el sabio historiador de Velázquez, porque es cosa seria.

---

1) HULIN DE LOO: *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck* (Bruselas, 1904), págs. 35 y siguientes.

2) *La Veu de Catalunya,* IV.

Resumiendo un documento dado á conocer por Capmany [1], escribió: «El año 1436 navegaba para Flandes Juan Llull, uno de los más importantes armadores (barceloneses), en una galera fletada por varios mercaderes catalanes, cuando á 25 millas de Iluis fué asaltada y robada por piratas ingleses. Entonces la ciudad dirigió una comunicación al rey Enrique VI, á los dos protectores del reino, Enrique Beaufort, cardenal de Winchester, y Hunfrido, duque de Glocester, y á los *aldermans* de la City, para el rescate de las mercancías, etc. No tenemos noticia del resultado.

»Este Llull debe ser el mismo que aparece en nuestro contrato entre los *honorables concellers,* y cuyo retrato ocupa el puesto principal en el retablo.» No es exacto esto último, porque el puesto que ocupa Juan Lull es el que le corresponde como primer conceller.

«No es aventurado suponer—continuó diciendo— que este comerciante, bien conocido en Flandes, sería el que indujera á sus colegas á encargar el cuadro de la capilla con arreglo al nuevo estilo» [2].

Gústanos esta explicación del sabio maestro alemán, y la aceptamos como determinante de la preferencia dada á Dalmau y á su estilo; pero la conjetura de D. C. Justi no explica lo esencial, esto es, cómo y cuándo aprendió Dalmau la pintura flamenca. Bien lo comprendió dicho señor, y por esto continúa diciendo: «Ahora, si el pintor fué enviado á Brujas como preparación á su tarea (en cuyo caso pudo intervenir el mismo Juan van Eyck de palabra y de obra en la composición), ó si pertenecía á la colonia catalana, siendo algún hijo de comerciante, que tuviera la suerte de visitar el taller de los van Eyck, son ambas conjeturas ociosas. *Lo cierto es que debió disfrutar de las lecciones del maestro de Brujas,* siendo tal vez el único español que se halle en su caso». Luego es cierto, en opinión del Sr. Justi, que Dalmau estuvo en Brujas y fué discípulo de Juan van Eyck. Pero lo que es indudablemente cierto es que esto no pasa de ser una

---

1) Capmany: *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (Madrid, 1779), tomo II, CXLIV.

2) Obra y lugar citados, pág. 109.

deducción lógica sacada de las semejanzas de dibujo, factura y color, que son grandes entre las obras de van Eyck y el *retablo de los Concelleres* de Luis Dalmau; pero el supuesto queda desde luego desautorizado con recordar que el *retablo de los Concelleres* no está pintado al óleo, como creía y decía el Sr. Justi. Por consiguiente, es inadmisible que un hombre que frecuentara el taller de van Eyck como discípulo, pudiera salir de él sin saber cómo se clarificaba el aceite de simiente de lino.

Discípulo de van Eyck proclama igualmente á Dalmau el Sr. Neve, que conoció el artículo del Sr. Justi, pero sin justificación de ninguna clase, siendo sólo de recordar su trabajo por los elogios que hace de Dalmau [1].

Otro supuesto inadmisible del Sr. Justi es el haberse enviado á Brujas á Luis Dalmau como preparación para pintar el *retablo de los Concelleres,* y esto es inadmisible, porque no consta en las actas de los Concelleres.

Cuando con tanta facilidad se hace de un rey un protector de las bellas artes, como sucede con el rey René, de quien pudo decir, desesperado, el abate Raquin, que no había podido dar con documento alguno que autorizara el supuesto, yo no veo por qué no hemos de hacer de un burgués rico un protector de la pintura catalana.

Juan Llull era hombre de grande autoridad en Barcelona, y su familia de antigüo abolengo. La mayor plaza de la ciudad llevaba su nombre, y si eran sus prestigios grandes dígalo el figurar entre sus Concelleres en 1414, 1418, 1422, 1425, 1428, 1431, 1434, 1435, 1441, y como su cabeza, como Conceller en Cap, en 1441-1442, 1442-1443 y 1445-1446. Este hombre era un mercader, y sus galeras iban al norte de Europa, y en ellas, si no siempre, más de una vez se embarcaría, como embarcado consta en 1436.

¿No había en ninguno de sus viajes Llull de llegar hasta Brujas, en donde tenía Barcelona consulado desde el año 1388? Y, una vez en Brujas, ¿no recorrería las ciudades flamencas, sino como turista, como comerciante? Aficionado á las bellas artes,

---

1) Neve: *L. Dalmau, peintre espagnol, elève de J. van Eyck* (Amberes, 1899).

porque pudo serlo; hombre de gusto y de progreso, porque pudo serlo, ¿no había de interesarse por esa pintura flamenca que revolucionaba todas las escuelas de pintura europeas? De regreso á Barcelona Llull, ¿no había de ser un propagandista de sus excelencias? ¿No había de recomendar sus principios á los jóvenes pintores más aventajados? Y ¿por qué, hombre Juan Llull rico y con buque en el mar, no había un día de embarcar á un joven pintor que hubiese ya demostrado sus preferencias ó gusto por el estilo flamenco, como Llull no le embarcara precisamente para que se impúsiera en dicho estilo? Un viaje de ida y vuelta podía ser suficiente para un hombre bien preparado. Así se explicaría que Dalmau viniera flamenco, pero sin conocer la técnica flamenca, que era aún un secreto de taller. Él, extranjero, se limitaría á ver, á dibujar, á pintar, esto es, copiando lo que pudiera, las Vírgenes y los ángeles de Juan van Eyck, la Virgen y los ángeles del retablo de Gand.

Dentro de esta explicación no veo cómo renunciar á este posible origen del flamenquismo dalmaciano, pues casi probada la presencia en Flandes de Juan Llull, cierta la presencia de Juan Llull al frente de la concellería barcelonesa al contratarse con Luis Dalmau el *retablo de los Concelleres,* estas coincidencias, si ponen fuera de duda la afición de Llull por el arte flamenco, fundan una presunción en favor del supuesto de la iniciación de Luis Dalmau en el arte flamenco mediante los medios y recursos que Juan Llull tenía en su mano para iniciarle en la escuela más innovadora de cuantas se formaron á la entrada del siglo XV.

II.—LUIS DALMAU

¿Tiene explicación el hecho de no haber quedado en todo Cataluña otra obra de la escuela flamenca catalana, ó sea de Luis Dalmau, único iniciado, que el *retablo de los Concelleres?* Se ha dicho que pintaría poco por lo mismo que su pintura no fué del agrado de sus contemporáneos, como lo prueba el haber continuado en auge su camino la escuela catalana tradicional. Esto parece bien observado; pero ¿hubieran dicho los Concelleres, al

adjudicar á Dalmau la pintura del *retablo de los Concelleres,* que lo hacían por ser el pintor más apto de la tierra catalana, si Dalmau no hubiese afirmado su superioridad, por lo menos á los ojos de los partidarios del flamenquismo, con un cierto número de obras? Esto es incontestable. Pues bien: ese número de obras que dieron á Dalmau el primer puesto á los ojos de Llull, y hoy también á los nuestros, se han perdido. ¿Por qué? Pues por su misma superioridad. Data ya del siglo XVI el desarrollo de la manía de las galerías ó colecciones particulares. Burckhardt escribió un libro sobre las más famosas, y no son pocas, en sus *Contribuciones á la Historia artística de Italia* [1], y allí es de ver como en aquellos días se saqueaban ya palacios, iglesias y monasterios para formar las galerías de los amadores de la pintura de los siglos pasados. La obra de Dalmau era la primera que estaba en condiciones de desaparecer de entre nosotros por su superioridad y por su universalidad, esto es, por estar informada plenamente en los principios del arte moderno ó del renacimiento. Hoy la obra de Dalmau, de existir en galerías y museos europeos, sería muy difícil de distinguir por propios y extraños, y ya veremos luego como entre nosotros mismos ha salido una voz para rechazar al Dalmau de Valladolid, hoy una de las joyas del Louvre y de la galería española. Y se comprende esta dificultad de atribución por lo mismo que un cuadro de Dalmau es posible confundirlo con una obra genuinamente flamenca.

Dalmau comparece cuando, como hemos dicho, en 6 de junio de 1443, se planteó la cuestión de dotar la capilla de la Casa Comunal de Barcelona de retablo, del cual carecía. El contrato para la pintura del retablo se firmó en 29 de octubre, y en 25 y 28 de noviembre de dicho año lo hicieron los fiadores. *(Documento IX.)*

Ocho días después de la firma con el pintor pasaron los Concelleres á contratar con Francisco Gomar, imaginero y ciudadano de Barcelona, la construcción del retablo. El asiento que se hizo dice así:

---

1) BURCKHARDT: *Beitraege zur Kuntsgeschichte von Italien* (Basilea, 1898), págs. 299 á 500.

«Die mercurii 26 novembris, anno a N. D. 1433, *Franciscus Gomar,* imaginarius, civis Barcinonae, de certa sui scientia convenit et promissit honorabilibus Consiliariis civitatis Barchinone, quod faciat et perficiet hinc ad... retrotabulum capellæ Domus Concilii civitatis Barchinone, *de bona fusta de roure de Flandres, secca e abte al dit retaula,* cum certis foleis sculptis, ipsumque perficiet juxta scilicet formam sive exemplare sibi traditum. Et pro premissis et pro omnibus missionibus, dampnis et interesse, obligavit omnia bona sua, et juravit ad sancta Dei quatuor Evangelia; manibus suis corporaliter tacta. Et dicti honorabiles Conciliarii promisserunt sibi clare pro dicto retrotabulo, 75 florenos, scilicet 30 florenos de presenti, et residuum cum dictum retrotabulum perfectum dedesit pictori; et obligarunt bona dictæs civitatis» [1].

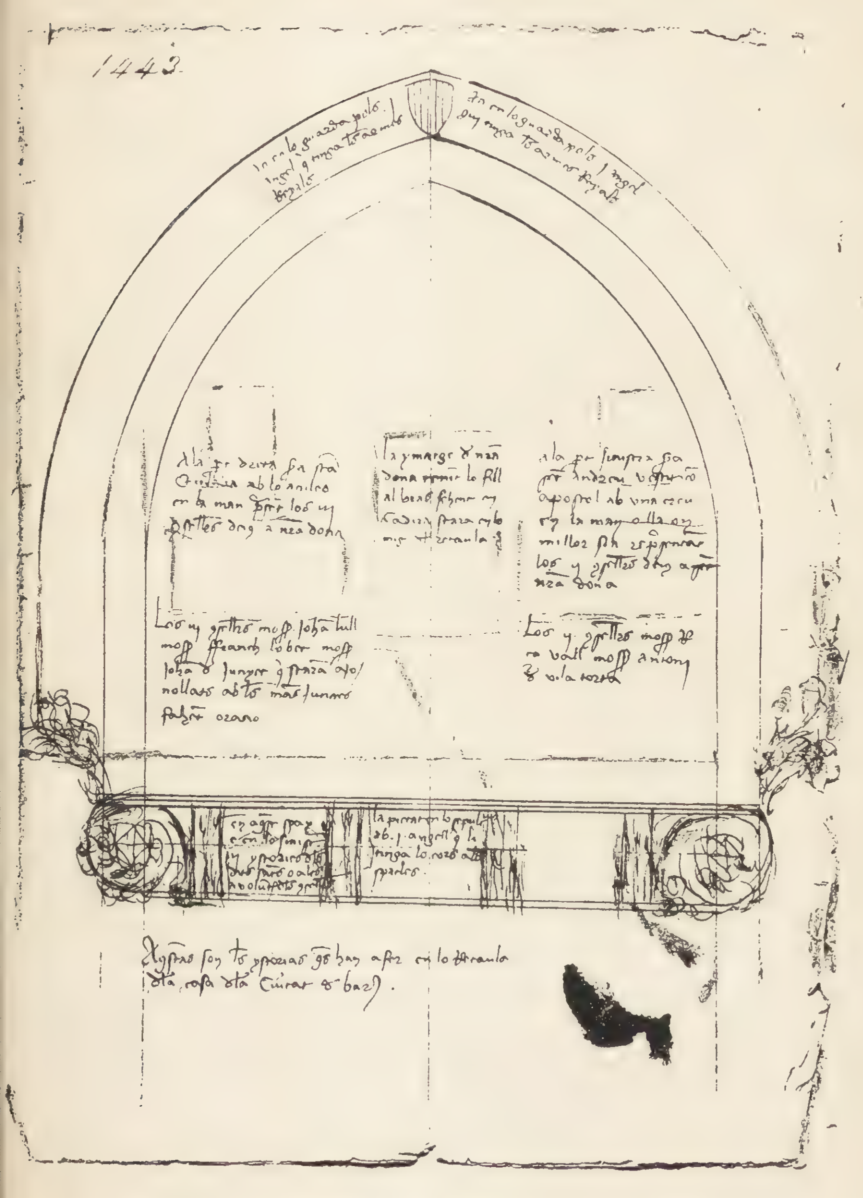
Consérvase en el Archivo Municipal de Barcelona, y lo publicó ya Puiggarí, que fué su archivero, un croquis del retablo en sus líneas arquitectónicas [2], con expresión por escrito del pintor de á donde vendrían representadas las historias del mismo. Yo creo que este croquis no es sino una idea de la obra, que no se alude á él cuando en el primer capítulo del contrato se hace alusión á la obra que debe ejecutarse *sots lo exemplar ja mostrat als dits honorables Concellers:* aquí me parece que se trata de un verdadero boceto, y que es este boceto el que se describe en los siguientes términos en el contrato:

«Luís Dalmau pintarà en deguda proporció e mesura, en lo mig del dit Retaula, la Imatge de Nostra Dona Sancta Maria seent en una sumptuosa cadira ab linfant Jesús al braç, effigiada e vestida de varietat de colors vives altes e ben exints; pero lo mantell sie e haie esser colrat de atzut lo pus fi que es puxe trobar, ab sollepna fresadures dor fi de Florença, sembrada en semblança de perles e pedres.

»E en lo costat dret o part dreta del dit retaula pintarà la imatge de la verge S. Eularia, patrona e singular advocada de la dita ciutat, tenint en la mà lo eculeo del seu martiri. E aprés, en la part dreta mateixa, pintarà tres dels dits honorables Conse-

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Deliberacions de 1443,* fol. 45 v. Publicado por Puiggarí, obra y lugar citados, pág. 284. El contrato lo publicó traducido al castellano en la *Ilustración Española y Americana* (año 1870) dicho señor.

2) *Album heliográfico de la Exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos* (Barcelona, 1883).



Luis Dalmau: Proyecto del retablo de los Concelleres

sellers, çò es, mossen Johan Lull, mossen Ffrancesch Lobet e mossen Johan de Junyent», —esto es, los concelleres primero ó *en cap,* tercero y quinto, al efecto de guardar entre ellos su rango, — «agenollats, ab les mans junctes, dreçants los uylls vers la Imatge de la Verge Maria. E seran los dits Concellers effigiats segons proporcions e habituts de lurs cossors, ab façs axí propries com ells vivents les han formades, vestits de sengles samarres e caperons de color vermella, axí bella que aparega esser de grana, ab les postes e lengues apparents esser folrades de bells vays.

»A la part esquerra del dit Retaula sie pintada la Imatge del benhiurat apostol Sanct Andreu, ab son mantell e ab la creu del seu martiri. E aprés, en la dita part squerra matexa, sien pintats e effigiats los dos Consellers, ço es, mossen Ramon Ça Vall e mossen n'Anthoni de Vilatorta», —esto es, los concelleres segundo y cuarto, — «axí proporcionats com son e segons les habituts de lurs cossors e ab lurs samarres e caperons, estants agenollats en e per la forma e manera que es dit dessús dels dits mossen Johan Lull, mossen Ffrancesch Lobet, es mossen Johan de Junyent.»

Todo lo dicho se ve con la mayor exactitud en el retablo; de modo que, según el croquis, no había de contener los dos bellos grupos de vírgenes cantoras que asoman por la galería del fondo á uno y otro lado del edículo, dentro del cual está sentada la Virgen, porque de lo contrario no hubieran dejado de consignarlos.

En cuanto «lo camper del dit Retaula, exceptats los lochs hon seran pintades les dites Imatges e altres pintures propries a les dites Imatges, sie tot daurat de bona e bella dauradura dor fi de florí de Florença».

Dorado había de ser con igual condición el fondo de las imágenes que debían pintarse en el bancal; bancal desaparecido de antiguo, pues no se ha conservado memoria del mismo por nadie y en ninguna parte.

Las imágenes que debía contener eran: al centro «*la Pietat* stant en mig del Sepulcre e .I. Angel qui tenga lo cors de Jesuchrist per les spatles. E al costat dret de la dita *Pietat* haie a pintar la imatge de *sanct Johan Evangelista.* E en lo costat squerra del dit banchal haie a pintar la Imatge de *Sancta Maria Magda-*



LUIS DALMAU: RETABLO DE LOS CONCELLERES

Museo de Bellas Artes de Barcelona

lena ab lo alabastre apparent, ab lo contenent trist per occasió de la passió de Jesuchrist. E en cascú cap del dit banchal sie pintat *lo senyal de la Ciutat* acompanyat de fullatges en deguda proporció». En el guardapolvo hay el escudo «real de la Corona de Aragó».

¡Ojalá que al difundirse la noticia de las pequeñas tablas del bancal dé por resultado encontrarse esas que debían ser preciosas joyas de nuestra pintura, como Dalmau no entregara el bancal á sus discípulos, según era costumbre hacerlo!

Un año se dió á Dalmau para pintar el retablo; pero ya se consignó que el plazo podría alargarse, y, en efecto, hubo necesidad de prorrogarlo desde el momento que Dalmau escribió en la peana del trono de la Virgen que la obra se terminó en el año 1445.

Interesante en extremo sería conocer la fecha fija en que Dalmau concluyó su obra, por lo mismo que consignándosele 5.000 sueldos por la misma, como salario, contados para un año, resultan algo más de 13 sueldos y medio; y como ya hemos visto á Dalmau intervenir en una cuestión de salarios en la que se fija como salario decente para un pintor el de cinco sueldos, cuando no se trata, al parecer, de un hombre de categoría, es de ver como Dalmau, el príncipe de nuestros pintores en su tiempo, no llegaba á ganar ni el triple del jornal de un simple oficial pintor.

Y en este orden de ideas económico merece notarse que ignoramos lo que pasaría cuando vieron nuestros Concelleres que Dalmau había suprimido los fondos dorados por completo, lo que le significaba una grande economía. ¿Condonaron la diferencia los Concelleres? ¿Se le descontó un tanto por el oro que no empleó, y cuyo empleo era, más que previsto, fijado?

Como obra de arte, conocidas las Vírgenes de van Eyck, conocida la *Virgen de los Concelleres;* porque Dalmau copia las Vírgenes del flamenco, pues supo, como van der Weyden, apoderarse por completo de su tipo, presentándola con su mismo aire, seriedad y naturalismo, con la misma gracia en los pliegues, incluso en los de la caída de vestidos y mantos. No es necesario acudir á las *Vírgenes* de J. van Eyck, llamadas del canónigo van der Paele y del altar de Dresde, como habiendo podido servirle

de modelo por venir de frente entrambas: la *Virgen* de Dalmau procede del altar de Gand, es la misma; pero la *Virgen de los Concelleres* es algo como una creación de Dalmau, pues por todo lo que ésta deja ver de su cuerpo, por llevar ceñida la cintura, cobra la Virgen, en el *retablo de los Concelleres*, un continente más plástico, un mayor donaire del que presentan las vírgenes flamencas, es más joven; pero, al igual de Borrassá, que no pudo sustraerse del tipo sienés, él no se emancipa del tipo flamenco.

La entera composición también la creemos propia de Dalmau: por lo menos no conozco nada que se le parezca en la escuela flamenca, excepto la *Virgen de la familia Floureins,* de Hans Memling, obra muy posterior. Sin embargo, la invención tampoco es flamenca: es corriente en Italia, Francia y España ya en el siglo XIV.

«El cuadro no sólo revela la iniciación de su autor en los procedimientos y manera de los van Eyck, — dice Justi, — sino que muestra, además, indudables reminiscencias de conocidos modelos. Está pintado al óleo, — no es exacto: está al temple, al huevo, — y, lo que es más extraño, en contra de las prescripciones expresas del contrato, no se emplea el oro, reemplazado en todas partes por tintas amarillas (excepto en la aureola de la Virgen).

»Los colores son firmes, las sombras morenas. Las cabezas de los dos santos patronos de la ciudad tienen grande aire de parentesco con los tipos ideales de *Maria* y de *San Juan* en Gand. La Virgen es hermana de las Vírgenes pequeñas familiares del maestro flamenco. Ese parentesco se extiende á la actitud, á la mirada, á la colocación de la figura. Está sentada en un trono de madera oscura, con su dosel, dentro de una especie de tribuna. Las piernas del Niño que lleva en el regazo tienen la misma postura que en la tabla del canónigo van Paele de Brujas y en el tríptico del Museo de Dresde», pero en sentido contrario, por lo que ya hemos dicho de lo que parece ser un tópico del arte latino, por lo menos lo era del arte catalán, que sienta siempre al Niño Jesús sobre la rodilla izquierda de la Virgen. «Los cinco Concelleres arrodillados á ambos lados del trono están retratados del natural, — como se le había ordenado, —

con toda la escrupulosa fidelidad que acostumbraba Juan van Eyck en sus obras, sin la menor tradición de convencionalismo. Los rostros se diferencian resueltamente hasta en el color, y debieron hacer en su tiempo asombrosa impresión, como cosa enteramente nueva. Sólo las manos no tienen la exactitud y perfección flamencas. A los dos lados de la tribuna corre una



J. V. EYCK: VÍRGENES CANTORAS
Retablo de Gand

pared que se abre hacia el fondo por cuatro altos ventanales. Por los dos más próximos se agolpan ángeles cantando, — no hay tales ángeles, sino vírgenes, — cuyas facciones, trajes y gestos revelan como ninguno la imitación de las hojas del retablo de Gante.» No es del todo exacto, pues no llevan las ricas capas de las Vírgenes de Gand.

Hemos copiado textualmente este estudio comparado de nuestro gran retablo hecho por D. Carlos Justi[1], para que se viera, dicho por extranjero tan competente, pues el Sr. Neve no

1) Obra y lugar citados, págs. 104-106.

hace más que repetirlo, hasta dónde llegó la imitación, ó hasta dónde llegaron las reminiscencias vaneyckianas en el arte de Dalmau.

Resulta de este estudio comparado que Dalmau lo que hubo de estudiar fué el retablo de Gand, hoy repartido entre Gand, Berlín y Bruselas, siendo de notar que las vírgenes cantoras y músicas, así como la *Virgen* y *San Juan,* — las vírgenes están en Berlín, — destácanse en Gand sobre fondo dorado, lo que no sucede en Dalmau, que ha suprimido por completo los dorados, menos en la diadema de la Virgen.

Como artista creador se nos presenta el gran maestro que no quiso que su obra capital llegara hasta nosotros anónima, y así escribió en la tarima de la silla de la Virgen, que descansa sobre cuatro leones, su nombre y el año en que dió por terminada su obra de esta manera: *Sub anno MCCCCXLV per Ludovicum Dalmau fui depictum.*

Colocada hoy la obra de Luis Dalmau en su puesto dentro de los Cuatrocentistas catalanes, deberíamos creer que fué su aparición un acontecimiento memorable, y que á su ejemplo la escuela catalana se emancipó de las tradiciones medievales como él lo había hecho tomando por su rumbo; pero ya hemos dicho que no sucedió nada de esto, que Dalmau no tuvo discípulos, que Dalmau no formó escuela, que no fué más que *un caso,* y como á tal podemos y debemos tratarlo independientemente de nuestra escuela, ya que con la misma no engarza.

Pudo creerse, en vista de su fracaso y de no conocerse otras obras de Dalmau, si éste, afectado por el mismo, había renunciado á su arte ó se había alejado de Barcelona. Por fortuna, algunos datos hemos recogido que permitirán continuar su biografía desde donde la había dejado Puiggarí. Dió á conocer el archivero municipal un documento de su archivo del año 1453 que contiene «un borrador de compromiso por el que el presbítero Mosén Juan Çalom se encargó de fabricar ó reformar los *entremeses* de *la creación del Mundo* y de *Belén* (la *Natividad*), que se sacaban en la procesión del Corpus», notando como «uno de los sujetos que garantizan el contrato en calidad de fiadores es Luis Dalmau (a) Viu, pintor, vecino de Barcelona. En la suscrición se repite:



LUIS DALMAU: RETABLO DE LOS CONCELLERES

Sus retratos

«Firma Ludovici Dalmati del *Viu*». Si esta palabra significa apodo, es difícil encontrar su significado; y si es apellido, según parece resultar de la última fórmula, viéndose declinado como patronímico el nombre de Dalmau, que en catalán lo es también de santo (Dalmacio), no se comprende por qué el mismo pintor escribiría Ludovicus Dalmau, prescindiendo del Viu. Nosotros nos inclinamos á que Dalmau era el verdadero apellido, principalmente porque en otra contrata original del mismo Luis con el Concejo, — la del *retablo de los Concelleres*, — para la tabla consabida, interviene á su vez como fiador Manuel Dalmau, deudo próximo suyo, padre ó hermano, para quien de seguro no sería aquel nombre patronímico»[1].

Manuel Dalmau fué uno de los tres fiadores dados por Luis al firmar el contrato para pintar el retablo, pero yo no he encontrado este Manuel en el Archivo de Protocolos.

Observó por su parte sobre el particular D. Carlos Justi[2] que «este segundo apellido — el de Viu — serviría, sin duda, para distinguirle de otra familia del mismo nombre ó de otra línea de la misma familia, los Dalmau de Navell. Viu y Navell son nombres tomados de pueblos ó de posesiones».

Somos de esta opinión; pero lo que tenemos por cierto, en caso, es que Luis Dalmau pintor se llamaría *del Viu*, para distinguirse de otro pintor barcelonés llamado Antonio Dalmau, de quien no tuvieron conocimiento los Sres. Puiggarí y Justi.

¿Por qué fué Luis y no Antonio quien tomó un segundo nombre para distinguirse? Luis era, sin duda alguna, de mayor edad que Antonio, pues de éste tenemos noticias que llegan hasta el 1499. Luego parece que hubo de ser Antonio y no Luis quien debiera tomar un nombre para diferenciarse. No fué así; y eso ¿puede explicarse?

Viu, ha dicho D. Carlos Justi, es nombre de pueblo. Exacto: dos pueblos se llaman así. Viu á secas es pueblo pirenaico de la provincia de Huesca, y Viu de Llevata lo es de la de Lérida y distrito de Tremp. Si Luis Dalmau fué del Viu de Huesca ó de

1) Obra y lugar citados, 85-86.
2) Obra y lugar citados, 106 y nota.

Llevata, se comprende que fuera él y no el Antonio Dalmau, propietario de varias casas en Barcelona, como diremos, quien tomara el nombre de su lugar de origen ó procedencia.

Dalmau comparece, como hemos dicho, en el arreglo de las cuestiones suscitadas con motivo del fallecimiento de Benito Martorell en 1453-1454, y este documento ha de valer ciertamente para probar la permanencia ó domicilio de Luis Dalmau en Barcelona entre 1443-1453. Podemos todavía prolongar la prueba de su residencia en la capital de Cataluña hasta 1459 gracias á haber encontrado, fruto único de nuestra porfía en la investigación de nuestros Cuatrocentistas, un recibo por el cual reconoce Dalmau haber cobrado en varias partidas 55 libras, precio de un retablo que pintó por encargo de los prohombres de Mataró para su iglesia, de conformidad con lo capitulado ante el notario Bartolomé Agell en 22 de marzo del año 1457. En los manuales del notario no se encuentran dichos capítulos, y gracias al recibo, que es de 15 de diciembre de 1459, sabemos que el retablo que pintó Dalmau estaba bajo la advocación de *Santa Cecilia (Documento XIV)*. En Mataró no se encuentra en su iglesia ni en parte alguna dicho retablo. Se ha perdido, como se han perdido dichos capítulos, lo que nos impide su busca para su descripción, caso que el retablo se hubiese sólo extraviado.

Dalmau desaparece en el infausto año de 1460, el año del levantamiento de Barcelona contra el rey Juan II; pero en las listas de la milicia ciudadana de este año un Luis Dalmau figura como jefe de una de las cincuentenas; pero no se dice que fuera el tal Dalmau pintor. Así que nada puede concluirse en firme de dicho dato. Pero demos que se tratara del mismo gran maestro: con esto sólo tendríamos probada su residencia por un año más en Barcelona; pero que Dalmau hubo de abandonar esta ciudad y pasar á Castilla, esto lo probaría su gran cuadro hoy en París, en el Louvre, procedente de Valladolid. Pero se disputa á Dalmau la paternidad de dicha obra por los Sres. Casellas y Sert. Veamos los fundamentos de sus opiniones.

Procede dicho cuadro, que adjunto reproducimos, de la venta de la colección de los hermanos Bourgeois, verificada en Colonia durante el mes de octubre de 1904. El catálogo sólo dice



LUIS DALMAU: IMPOSICIÓN DE LA CASULLA Á SAN ILDEFONSO

Museo del Louvre, París

que «proviene del altar mayor de una iglesia de Valladolid»[1].

¿De cuál? No hemos podido averiguarlo. ¿Quién lo bautizó como obra de Luis Dalmau? Tampoco hemos logrado saberlo, ni en París, en donde nos encontrábamos durante los días de la venta, ni al acudir al año siguiente para conocerlo *de visu,* ni acudiendo á Valladolid á los hombres más competentes, pues bien se comprende que, de saberse de ciencia cierta que en Valladolid era de antiguo conocido tan hermoso cuadro como obra de Luis Dalmau, difícilmente se podría negarle la paternidad.

¿Hubo engaño al venderse el cuadro en cuestión sobre el punto de su procedencia? De no ser así, será preciso reconocer que de antiguo desaparecería de Valladolid, ya que Ponz no lo menciona, cuando no era enemigo del arte flamenco, y no deja de citarnos sus obras cuando las encuentra, como las dos que menciona en la parroquia de San Esteban[2]. Tampoco lo menciona Quadrado en sus *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora* (Madrid, 1865), y casi no puede dudarse que, de existir por dicho tiempo, ni él ni el gran dibujante Parçerisa hubieran dejado de recogerlo, máxime atribuyéndose á Luis Dalmau; pero no se haga en esto hincapié, ya que dicha obra, en todo lo escrito por Quadrado, y lo mismo decimos por Piferrer y Pi y Margall, con haber éste principiado una *Historia de la Pintura,* la pintura no pareció interesarles poco ni mucho.

Junto á lo dicho que, conociendo á Valladolid desde 1870 y teniendo hechas numerosas estancias en la misma con motivo de mis investigaciones en Simancas, ni conocí el cuadro de los Bourgeois en Valladolid, ni, después de conocerlo, he encontrado en ella el menor rastro. Cierto que hay un colegio de San Ildefonso en Valladolid, pero éste no remonta sus orígenes al siglo XV. ¿Sucedió á uno de dicha fecha? No lo sé. De haber existido, tendríamos una probable procedencia.

Años y años hacía que los hermanos Bourgeois poseían el retablo de Valladolid cuando se pasó á su venta, y durante tan

---

1) *Catalogue des tableaux anciens et modernes composant la collection Bourgeois frères* (Colonia, 1904), pág. 13.

2) Ponz: *Viaje de España* (Madrid, 1787), tomo XI, pág. 91, núm. 31.

largo lapso de tiempo, á los muchos inteligentes que lo vieron, á ninguno se le ocurrió contradecir la atribución á Dalmau. Con este nombre se puso á la venta en Colonia, y los del Louvre, que como obra de Dalmau la conocían en París, fueron á comprarlo á Colonia, es decir, en el centro hoy más adecuado para decidir en punto á atribuciones de los Primitivos, ya que en él concurren por naturaleza y vecindad Flandes, Holanda y Alemania entera. Pues bien: ni cuando la venta, ni después de la venta del retablo de Valladolid, se han levantado otras voces, que sepamos, en contra de Dalmau, que las de sus compatricios Sres. Casellas y Sert.

Prueba este asentimiento general tácito, porque expreso no se ha manifestado, cuando menos, que á los hombres inteligentes y conocedores de la historia de la pintura no se les ha ocurrido que pudiera ser otro que Dalmau el autor del cuadro de Valladolid; y, si esto no es una prueba en su favor, no se dirá que á lo menos no sea una prueba negativa.

Opinión razonada en contra ya hemos dicho que no se ha emitido otra que las de los Sres. Casellas y Sert, y el primero la dió á conocer en *La Veu de Catalunya* del día 24 de octubre de 1904.

Comparando la tabla del *retablo de los Concelleres* y la del *retablo de Valladolid,* dice: «Les úniques afinitats que entre l'una y l'altra obra hi havia eren l'escola evidentment flamenca en totes dues, y la composició o, millor dit, agrupació de figures més o menys semblants» entre una y otra. Más adelante discutiremos la exactitud de esta proposición: la hemos adelantado para que conste desde luego lo poco ó nada que para el Sr. Casellas tienen de común las dos tablas en cuestión. Vengamos ahora á sus disconformidades, á lo que las distinguen como obras de dos artistas diferentes.

«Un dels primers contrasts — dice — que li saltaran a la vista — al que compare las dos tablas — serà referent al caràcter de l'arquitectura decorativa. En la taula de Colonia, dosser y setial de la Verge, fons del camper y enrajolat, tot es d'una sobrietat extremada, pera no dir d'una pobresa excessiva...» Pero ¿por dónde, que los accesorios sean más ó menos ricos ó lujosos,

prueba que no puedan ser de una misma mano los más ricos y los más pobres? ¿No es esto cuestión de lo que se paga por la obra? Dalmau, como los pintores de hoy día, cargaría de detalles sus cuadros según lo que se le diese por ellos. Si cargó la gran obra de los Concelleres, sería porque éstos no pasarían por menos y pagarían para que no faltase nada de lo que pudiera quitarle algo de la magnificencia propia de una obra de carácter público. No tiene, pues, valor alguno el contraste que ha hecho notar el Sr. Casellas.

«Una altra gran diferencia mostra la distribució de les figures en l'espay d'ocupació. Mentres els personatges de la *Consagració de Sant Isidor* s'enfilen cap amunt de la taula, tendint a ocupar la part superior, els personatges de *Nostra Dòna dels Concellers* davallen cap a terra, tendint a ocupar l'inferior.» Esto es un caso de verdadera aberración. Si el *retablo de los Concelleres* se desarrolla, digámoslo así, dentro de un medio punto, y la *Consagración de San Isidoro* (?) sobre el lado menor de un cuadrilátero, ¿cómo no ve el Sr. Casellas que la composición sale condicionada por el espacio que ha de llenar? Tampoco tiene valor alguno esta otra *gran diferencia* descubierta por el Sr. Casellas.

Añade á continuación: «Així com els àngels, sants y verges de la taula de Colonia se distingeixen per l'alçaria, l'esbeltesa, per una elegancia de formes nadiva, que no exclou, per cert, la força y la robustesa muscular, els personatges de la taula catalana's presenten en conjunt més curts d'estatura, menys elevats en l'escala fisiològica com a tipos de selecció. Els de la taula forastera pertanyen a una raça senyorívola, aristocràtica; els de la taula barcelonina, fins comptant-hi'ls sers angèlics, imitats directament de van Eyck, semblen procedir d'un model més menestral, més corrent. Les figures de la *Consagració de Sant Isidor* tenen una expressió conscient, ideal, serena, com d'enlairades criatures, naturalment avesades a la contemplació de grans espectacles humans y de místiques aparicions divines. Ben al contrari d'això, moltes figures de la *Nostra Dòna dels Concellers,* realistes, copiades directament del natural, apareixen, com tantes altres de van Eyck, aturades, pera no dir encongides, mostrant una actitut quasi encarquerada y una expressió indecisa, com de

32

gent que no gosa a moure-s ni a manifestar ab naturalitat l'estat de l'esperit, per por de descompondre la posa convinguda».

Todo esto es pura *ecphrasis,* de lo contrario ¿cómo llamaría menos selectos fisiológicamente los cantores de van Eyck del *retablo de los Concelleres* comparados con los flacos ángeles é histéricas vírgenes del *retablo de Valladolid?* Luego, eso de comparar las estaturas de las figuras que no se ven á contar de los pechos, con otras que no bajan de la cintura, no sé cómo pueda hacerse. Además ¿por dónde andan, en el *retablo de los Concelleres,* esas «figuras realistas, copiadas directamente del natural, y, como tantas otras de van Eyck, paradas, para no decir encogidas, y de actitud casi envarada, de expresión indecisa, como de gente que no se atreve á moverse ni á manifestar con naturalidad el estado de su espíritu por temor de descomponer la convenida actitud»? Yo no sé ver tales figuras. Las figuras de Dalmau son *Santa Eulalia y San Andrés* y los *Cinco Concelleres.* Estos no son más que orantes en toda la senzillez y naturalidad de su expresión de retratos parados, como entonces y aun hoy se pintan. El *San Andrés* apoya, algo encorvado, sus manos sobre dos concelleres, actitud simpática, natural, libre é inteligente. ¿Es que no se fijó el Sr. Casellas en la curvatura dicha y le pareció, en consecuencia, la figura corta? En cuanto á *Santa Eulalia,* si no tiene toda la archiaristocrática elegancia de la *Virgen de van Eyck,* es porque le faltó el modelo á Dalmau. Y, en punto á ese vulgarismo ó menestralismo de Dalmau, los cinco menestrales Concelleres eran, como eran, gente del trabajo, y fueron retratados en cuerpo como eran en vida: véanse los dos tipos del lado de San Andrés para verles en toda su realidad viviente. Y ¿qué resulta del *San Ildefonso* de la tabla de Valladolid? ¿Vamos á llamarla aristocrática? Pero, después de todo, demos que fuera exacto lo observado por el Sr. Casellas, ¿qué tendríamos? Que para la composición de un cuadro tuvo modelos más elegantes que para otro. ¿Y el haber tenido modelos de mayor prestancia implicaría que no pudiera pintarlos Luis Dalmau? No tiene, pues, valor ninguno lo observado por el Sr. Casellas sobre la mayor ó menor elegancia de las figuras.

Nota en lo copiado el Sr. Casellas, como contradictorio

entre las dos tablas, que en la de Valladolid tengan las figuras una expresión más consciente. Está bien; pero ¿de dónde nace esta oposición? ¿No nace de haber una acción en la tabla de Valladolid, acción que falta en el *retablo de los Concelleres?* ¿No nace la novedad de la necesidad de poner en común acción los personajes todos de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso,* acción que no existe en el *retablo de los Concelleres?* En la *Imposición* hay un argumento: en el *retablo de los Concelleres* no hay argumento alguno. Todas las figuras existen con entera independencia. Los cinco retratos que vienen en primer término están como personas retratadas con toda la tranquilidad de la consagrada pasividad de la persona retratada. La *Virgen* está como imagen en su altar. Sólo uno de los patronos hace algo. Pero los cantores cantan, porque así cantan los del altar de Gand. En cambio, en la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso,* éste recibe la casulla, que le pone la Virgen auxiliada de los ángeles, y el abad de los Dominicos entra en acción porque contempla y ve lo que está pasando: de aquí su éxtasis. Si Dalmau, en 1443-1445, hubiera pintado un cuadro de argumento, ¿hubiera hecho lo que hizo en la *tabla de Valladolid?* Seguramente que no. Porque mientras estuviera aprisionado por la escuela de van Eyck no había de poner *en acción* sus figuras: el maestro no lo hizo nunca. Es, pues, un arte nuevo lo que aparece en la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso.* Y ese arte nuevo no sabemos cómo explicarnos que no lo haya visto el Sr. Casellas.

No es van Eyck, sino van der Weyden, quien rige en el cuadro del Louvre. Vaneyckiana es la Virgen, porque el tipo creado por van Eyck perdura hasta el fin del arte flamenco; eyckiana es la composición, esto es, la ordenación: todo lo demás es de otro maestro, de otro estilo. Ya lo hemos dicho: todo lo demás es de van der Weyden.

Para que Dalmau se transformara bajo la acción de van der Weyden, no tenía necesidad de hacer un gran viaje: bastábale con llegarse á Burgos, que poseía desde 1445 una de sus hermosas obras, hoy orgullo del museo de Berlín. Si la nota del becerro del monasterio de Miraflores, en donde estuvo la obra por donativo del rey de Castilla Juan II, es coetánea, y la admiración

que refleja fué pública y general, no puede cabernos duda sobre haber podido ejercer en Dalmau el tríptico de Miraflores la misma influencia que en él ejerció el altar de la Catedral de Gand[1].

Increible parece que cuando D. Raimundo Casellas escribió que «dins de la convencionalitat del plec mullat, que, com tots els de l'escola flamenca, practiquen fervorosament els dos autors, el de la taula de Colonia resulta més lògic, més natural en el sistema. Que les sinuositats angulars de la vestimenta s'adapten rigurosament a tot el cos de la figura, desde les espatlles fins als peus», no viera que lo qué hacía era descubrir las características de van der Weyden. Wauters no dice otra cosa. «Sus personajes — escribió — expresan un sentimiento dramático penetrante. Su dibujo es correcto, *seulement dans le corps humain, comme dans les vêtements, dont les contours sont parfois raides et anguleux, il à toujours exagéré la longueur*»[2]. Véase esa característica en el ángel que ayuda á poner la casulla á San Ildefonso. He aquí explicada por un flamenco como un defecto lo que le ha parecido al Sr. Casellas «expresión de una raza señoril».

Apurando su estudio el Sr. Casellas, todavía escribe que «no pot esser d'invenció del nostre Dalmau aquell dosser de pedra, magre y extrany, que xopluga a la Verge en l'acte d'imposar el pali al bisbe Sant Isidor; ni aquells excessius escots carrats, més mondans que beatífics, que porten les santes donzelles martirs; ni aquell brocat, de dibuix exòtic, de la dalmàtica del sant bisbe; ni aquell bàcul mal girbat, desconegut en el nostre servey litúrgic; ni aquell pobre enrajolat, escacat de blanc y negre». Es decir, el Sr. Casellas vuelve al final á notar la falta de suntuosidad en la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso* que tenemos, en cambio, en el *retablo de los Concelleres*, y ya hemos dicho que esto nada prueba, ni por lo que hace al trono, ni por lo que hace al embaldosado. En cuanto á los escotes mundanales de las

---

1) «Anno 1445 donavit praedictus Rex (D. Juan) *pretiossissimum* et devotum oratorium, tres historias habens; Nativitatem, scilicet, Jesu-Christi, Descensionem ipsius de cruce, quae alias Quinta Angustia nuncupatur, et Apparitionem ejusdem ad Matrem post Resurrectionem. Hoc oratorium a Magister Rogel, *magno et famoso* Flandresco fuit depictum.» — Ponz: *Viaje de España* (Madrid, 1788), págs. 59 y 12.

2) Vauters: *La peinture flamande* (París, 1883), pág. 62.

vírgenes mártires, de Santa Catalina, Lucía, Agueda, etc., observaremos que son de época y que, por lo tanto, Dalmau no iría á vestir sus vírgenes con trajes anticuados. Si el escote era entonces de rigor, con escotes se habían de presentar sus vírgenes [1]. ¿Borrassá no las pinta con escofionas, cuellos altos y mangas en embudo? Lo que quiera decir el Sr. Casellas al hablar del dibujo exótico de la dalmática de San Isidoro no lo sabemos. Si quiere decir que él no lo había visto antes de ahora, esto no prueba nada: el Sr. Casellas no puede pretender el conocimiento de todos los dibujos de los brocados del siglo XV. Si le llama exótico porque no lo ha visto en otro cuadro español, esto no prueba que sea exótico, sino que no lo ha visto. La palabra exótico sólo está bien empleada en el caso de querer decir que aquel dibujo no es de fabricación castellana ni valenciana; pero ¿es que cree que los brocados que visten los personajes de las tablas de nuestros Cuatrocentistas eran todos castellanos ó valencianos? No lo creemos. Y, aun creyéndolo, ¿por qué no habían de venir y emplearse otras telas extranjeras? ¿Hoy no vestimos telas nacionales y extranjeras? Además, como el Sr. Casellas no ha visto el cuadro de Dalmau, ignora que se trata de un tejido de plata, y que, por desgracia, las telas de plata de los siglos XV y XVI no han llegado hasta nosotros. Yo las he buscado ahora mismo en los museos de Lyon, Cluny y Artes Decorativas de París, y no he dado con ninguna. Es por esto que se pasa de aventurado al clasificar de exótico lo que no se conoce. ¿Que el báculo no es conocido tal como se figura en nuestra litúrgica pictórica? Nunca he visto á los pintores preocuparse de tales detalles, y menos en lo antiguo; pero, por más que no se recomiende como obra de platería, el báculo en sí es litúrgico.

«¿Y les condicions d'ofici, els graus de ciencia pictòrica, no ressurten igualment els més diversos, els més distanciats entre l'una y l'altra taula? La de Colonia ja revela, al primer cop de vista, un *métier* superior. Hi ha més coneixements anatòmics,

---

1) «Elles font faire leurs robes si basses à la poitrine et si ouvertes sur les espaules», etc.—Pierre le Gros, en Quicherat: *Histoire du costume en France* (París, 1877), pág. 310.

més seguretat de construcció, més nocions de perspectiva, més idea de les proporcions.»

Aquí entra el Sr. Sert, cuyas opiniones como profesional no pueden dejarse de lado, máxime tratándose de un pintor de gran mérito. Conforme con el Sr. Casellas en negar á Dalmau el cuadro del Louvre, dice que en lo que no está conforme con él es con que «el quadro del Louvre es superior al nostre dels *Concellers*». «Té rahó al dir que en el primer hi ha una visió de les coses més perfectes que en el segon, si per perfecció entenem impressió de la realitat; però ja dic abans que'l *Sant Isidor* es posterior de bastants anys als *Concellers,* y, per consegüent, la fórmula mitjana de l'interpretació de la Naturalesa, en el moment en que va ser pintat el *Sant Isidor,* era molt més avançada que la de l'època en que en Dalmau va pintar la *Nostra Dòna*. Però això no vol dir que'l quadro d'en Dalmau sigui inferior.» «En Dalmau va servir-se molt més bellament de la fórmula de la seva època que no l'autor del quadro del Louvre d'aquella en que va pintar.» Si en vez de «fórmula» decimos «estilo», y á ese estilo ó fórmula les damos nombres conocidos y corrientes, lo que dice el Sr. Sert es que los *Concelleres,* dentro del estilo de van Eyck, están mejor que *la Imposición* dentro del estilo de van der Weyden; pero como el estilo de éste era «más avanzado» que el de van Eyck, de aquí que *la Imposición* sea un cuadro «más avanzado». Esos más, pues, son los más que van de van Eyck á van der Weyden, que aprovechó Dalmau. Dalmau no se plantó al pintar el *retablo de los Concelleres.* Si se plantó después de la *tabla de Valladolid,* no lo sabemos. Dalmau, á quien conocemos por lo menos como pintor de talento, pintando á lo flamenco, no á lo catalán, hubo de seguir las variaciones y progresos de la escuela de su adopción. Si pintó primero como van Eyck, luego imitó á van der Weyden; y si éste técnicamente está en progreso sobre el primero, Dalmau había de aprovecharse de tales progresos. Pero ¿desde cuándo le estaría prohibido á un maestro el progresar? ¿Dalmau, pintando en 1440, había de ser el mismo pintor de 1460? Todos los progresos que nota, pues, el Sr. Casellas, son testimonio del realizado por Dalmau en su larga carrera. El Sr. Casellas, que está duro con los Vergós porque no se mueven, ahora niega

á Dalmau por haberse movido demasiado. Lo que yo siento es no poder decir de tal otro cuadro de Dalmau que pintó también como van der Goes ó como Memling, pues desde el momento que no tuvo un estilo propio es instructivo verle seguir todas las modalidades del arte flamenco. ¿Que no estuvo tan afortunado Dalmau al seguir el estilo de van der Weyden como al seguir el de van Eyck? No queremos discutirlo: para el Sr. Sert no, pues dice: «En quant a l'estil de la taula del Louvre, si bé resulta més decoratiu, o, millor dit, més ornamental, l'estilisació dels ropatges, de les testes y accessoris no prové de la visió sintètica del natural, que es l'estil dels grans mestres, sinó de la fórmula donada per aquests repetida per deixebles que no'n comprenen clarament el sentit y que, per consegüent, no'l fan compendre». El Sr. Sert no emplea en su justo valor la palabra «estilización», que confunde con «la manera» de tratar el artista pintor las cosas. La «estilización» es la quinta esencia de las cosas, y el plegado vanderweydiano no es la estilización del mismo, sino su barroquismo. Que el Sr. Sert vea en el cuadro del Louvre un discípulo de van der Weyden más ó menos inteligente, esto para el caso no nos interesa. Lo importante es la afirmación del segundo estilo en el supuesto de ser Dalmau autor del cuadro del Louvre, y ser este segundo estilo el que tiene dicho número dentro de la escuela flamenca.

Pero el Sr. Sert no admite que si los *Concelleres* pueden ser de la juventud de Dalmau, pueda serlo la *Imposición de la Casulla* por la siguiente razón técnica, porque «una tècnica, fins evaluant en un sentit diferent que l'indicada en el principi de la vida de un pintor, no pot menys de portar un segell, una firma sense lletres, que fa que no pugui confondre-s ab la de ningú més». Tal vez encontraríamos algunas excepciones á esta regla; pero, admitiendo ésta, diremos que la regla es cierta cuando se trata de la técnica propia de un artista, no cuando éste es sólo conocido como imitador de una técnica extranjera. Dalmau pintó los *Concelleres* á lo van Eyck, y si no se asimila su técnica por completo no es por falta de ganas, sino por falta de habilidad manual y por no haber conocido la pintura al óleo. En los *Concelleres* no hay más técnica que la flamenca. Ésta indudablemente la poseía

mejor quien pintó el cuadro del Louvre, y éste pudo ser Dalmau, quien, si continuó flamenco, hubo necesariamente de continuar perfeccionándose en ella, asimilándose sus progresos, y por cuanto en uno y otro caso no quería ni presumía suplantar á sus modelos: si se nos revela primero perfecto eyckiano, después se nos presenta como un perfecto weydiano.

Acaba el Sr. Sert indicando el camino para dar con el autor verdadero del cuadro del Louvre.

Dice: «Podria ser l'obra d'un pintor neerlandès (deixeble d'un gran mestre de qui agafa la fórmula) dels que's dedicaven ordinariament a pintar els grans cartrons pera les tapiceries que's teixien al final del sigle XV, y de les que n'hi ha una gran part al palau de Madrid.

»*Deurien sobre tot examinar-se detingudament les que formen la serie de les escenes de l'Apocalipsis.* Recordo que en una d'elles hi ha un cap d'àngel, idèntic, com a caràcter, a un del quadro del Louvre: l'àngel que porta la mitra a *Sant Ildefons*. Els àngels que volen en el quadro recorden també bastant els de les tapiceries; però això's nota sobre tot en l'interpretació dels plecs y en la disposició dels personatges en el quadro.

»El meu amic M. Benoit, conservador del Louvre, qual competencia en lo que toca a la pintura dels primitius neerlandesos es coneguda per tot-hom, creu la pista plausible.»

Cierto, como el Sr. Benoit oyera decir al Sr. Sert lo que dejamos copiado, hubo de encontrar plausible el buscar en los tapices del *Apocalipsis* el autor de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso;* pero yo la encuentro muy errada, por lo mismo que los tapices del *Apocalipsis* en cuestión son obra de mediados del siglo XVI y fueron tejidos por el célebre Guillermo Pannemaker, que dejó en las mismas el monograma de su nombre[1]. Un siglo media entre el cuadro del Louvre y el *Apocalipsis*. Por esto, por ser el error sobrado grande, creemos que al Sr. Sert le faltó la memoria y que confundió los tapices del *Apocalipsis* con los de *la Pasión,* todos en el Palacio Real de Madrid. Sí: en *la*

1) Muentz: *La Tapisserie* (Paris). *Bibliothèque de l'enseigment des Beaux-Arts,* página 160. — Guiffrey: *Histoire de la Tapisserie* (Tours, 1886), pág. 191.

Pasión se ven los ángeles volando del cuadro del Louvre; pero esto es así porque los cartones de *la Pasión* son de Roger van der Weyden, cuya influencia en la tapicería fué tan extraordinaria como decisiva. El Sr. Sert, pues, ha confirmado con su referencia lo que desde un principio hemos dicho que era al prestigio de van der Weyden á quien se debía atribuir el cuadro del Louvre, como era al de van Eyck á quien debíamos el del Museo de Bellas Artes de Barcelona.

Respecto de la pista para dar con el autor de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso,* indicada por el Sr. Sert, todavía he de añadir, pues él concluye en favor de un maestro neerlandés, que cuando se conoce una escuela se conoce el modo de componer de la misma, y, por cuanto es bien conocida la escuela flamenca, podemos decir que la composición del cuadro del Louvre no es flamenca.

Gustaba esta escuela de plantar en el interior de las iglesias los asuntos en que entraban apariciones de los santos en acto, y sobre todo de la Virgen [1]. Así, pues, la composición de dicho cuadro resulta opuesta á un principio casi fundamental del arte neerlandés. Y no diríamos esto, que no aceptarían sino aquellos que tuvieran de la escuela flamenca un detallado conocimiento, si precisamente no pudiéramos ilustrar este punto con un cuadro indudablemente flamenco de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso;* cuadro del que no consta su procedencia española, pero que por tal hemos de tenerle dado el asunto.

Posee este cuadro lord Northbrook, quien lo prestó para la Exposición del Burlington Fine Arts Club de 1900, y de él escribió el Sr. Weale: «68.—Asunto que se encuentra muy á menudo en España: *La Aparición de la Virgen á San Ildefonso.* El santo está arrodillado al pie de un altar, dentro una vasta iglesia de estilo ojival, adornada con numerosos detalles del renacimiento. Levanta los ojos animado de un placer extático hacia la Virgen, que se le aparece acompañada de tres ángeles para pasarle una casulla roja por la cabeza. A la izquierda, tres monjes, uno de ellos absorbido en el rezo, y los otros dos contemplando á la

1) Hulin de Loo: *L'Exposition des Primitifs français,* etc. (Bruselas, 1904), pág. 36.

Virgen. En el fondo, en el ambulatorio del coro, se ve una procesión de monjes cantando, seguidos de una multitud de fieles». He aquí una *Imposición de la Casulla,* compuesta á la flamenca. Véase cuán distantes no estamos de la composición de Dalmau [1].

Hasta ahora se dirá que no he dado una sola razón para probar que Dalmau pintara la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso,* sino las que tuvieron los Sres. Casellas y Sert para negárselo. Veamos, pues, las que tengo para creer que se puede conservar á Dalmau la *tabla de Valladolid.*

Ha dicho el Sr. Casellas que «no pot esser d'invenció del nostre Dalmau aquell dosser de pedra, magre y extrany». Dejando á un lado los adjetivos y el que no pudiera ser invención de Dalmau el trono en cuestión, un contemporáneo de Dalmau, Benito Martorell, nos ha dejado en sus tablas del Archivo de la Basílica de Manresa, en las de *San Nicolás de Bari* y en las del *retablo de San Marcos,* «dos tronos de pedra, magres y extranys». Véanse estos tronos, reproducidos en nuestros grabados *San Miguel pesando las almas* para entregar á *San Pedro* las que hicieran el buen peso, y *San Marcos* diciendo misa en el momento de ser sorprendido por los paganos, en las páginas 184 y 191. Si el Sr. Casellas hubiese estudiado el mobiliario de la Edad Media, hubiera sido más prudente en su afirmación. No es en los museos en donde este estudio se puede hacer de una manera completa, porque á ellos no han ido á parar más que obras de valor y de valer excepcionales: sólo por excepción se ha conservado tal cual obra modesta. Es en los cuadros y en las miniaturas en donde hay que estudiar el mobiliario y la indumentaria de la Edad Media.

Ahora bien: precisamente en esto del trono, no en su forma, sino en el hecho de presentarnos Dalmau en el *retablo de los Concelleres* y en la *tabla de Valladolid* sentada en un trono á la Virgen, es en donde creemos encontrar una prueba de que Dalmau es el autor de uno y otro cuadro. Sí: por raro y extraño que esto parezca, el poner á la Virgen sentada en un trono arquitectónico de piedra ó de madera, es propio, exclusivo, único de Dalmau; es como la vista al cielo azul á través del fondo dorado de los

1) *Revue de l'Art chrétien* (Lille, 1900), pág. 258.

cuadros de Borrassá, como el plegar del manto de la Virgen de éste; es una característica dalmaciana el trono, y hasta qué punto lo sea lo dirá la simple comparación de las Vírgenes de van Eyck, la del altar de Gand, la del canónigo Paele, la del Museo de Dresde, que á dicho efecto reproducimos.



J. van Eyck
Virgen del canónigo Paele (Brujas)

Compárense las Vírgenes dichas con la del *retablo de los Concelleres,* y veremos desde luego ya hasta dónde llega la imitación de Dalmau y lo que innovó. Dalmau, reemplazando el trono de ricas telas por un trono labrado más ó menos ricamente en piedra ó madera, se mantenía en la tradición del arte cristiano: la antigua cátedra no había hecho más que levantar los pilares para sostener un cielo de obra. No ha sido reemplazada, como en Flandes, para dar ocasión á mayor ostentación y esplendidez, porque un trono de ricas telas luce más, pictóricamente, que un trono de madera ó piedra, por muy esculturado que se nos presente, que éste no hace sino aumentar la seriedad, la gravedad de las escenas representadas y realzar las augustas personalidades, pero sin esplendidez.

Si esta afirmación mía de que no existe cuadro flamenco, anterior ni de la época de Dalmau, en que se dé el caso de estar la Virgen sentada en trono, llamémosle así, arquitectónico, de obra, madera ó piedra; si esta afirmación se apodera del ánimo de los que juzguen de mi demostración como se ha apoderado del mío, concluirán, como yo, que cuando tal circunstancia se da en un cuadro de Dalmau conocido, y en otro cuadro de Dal-

mau, pues con su nombre ha sido y es conocido el de Valladolid, sin que en la atribución ó bautismo haya intervenido catalán alguno, ni español alguno, á lo menos que se sepa, se reputará nuestra prueba como bien fundada.

Cuando yo noté tal característica, que me pareció decisiva, me apresuré á divulgarla por si de algún lado me venía una prueba en contrario. He visitado museos nacionales y extranjeros, he consultado obras y más obras, he repasado varias veces á Woltmann, Philippi, Blanc, Lafenestre y Richtemberg, y nada he encontrado. Es decir, sí: he encontrado el trono rico ó extraño de Dalmau, pero ha sido en España, en la escuela cordobesa, en Sánchez de Castro y Alejo Fernández, esto es, en maestros que no produjeron sus obras citadas (que están en Sevilla, en la Catedral y en la iglesia de Santa Ana del barrio de Triana) hasta muchos años después; y ya veremos más adelante la escuela de Córdoba en Barcelona, nótese bien, después, y no antes, de Dalmau.



J. van Eyck
Virgen del Museo de Dresde

Tenía, por otra parte, poco mérito la invención de Dalmau, casi ninguna novedad, porque los italianos solían presentar á la Virgen sentada dentro de un coro, en su silla presidencial ó episcopal. Aislar, pues, esta silla ó trono no era cosa de grande empeño.

Simón Martini, cuyas creaciones tanto interesaron al mundo artístico y á la escuela catalana, tiene en el *Palazzo publico* ó comunal de Siena á su Virgen sentada en magnífica silla y bajo palio;

y en Venecia, en San Zacarías, tenemos á la Virgen sentada en un trono y también bajo palio. Los hermanos Murano, pues, al pintar este cuadro, no hicieron más que reproducir la creación de Simón Martini, salvo convertir el aparatoso sillón en un trono. Pero ¿cuándo los hermanos Juan y Antonio de Murano pintaron su Virgen? Pues en 1446, es decir, cuando Dalmau hacía ya un año que había terminado su *retablo de los Concelleres*. ¿Queremos sacar de estos ejemplos y de otros tal vez iguales, pero de mí desconocidos, la consecuencia de que Dalmau se inspiró en las creaciones italianas? Esto no disminuiría en nada el alcance de mi demostración. Lo que yo entiendo poner fuera de duda es que el arte flamenco que ha inspirado á Dalmau su *retablo de los Concelleres* no tiene ninguna *tronende Virgen*, como dicen alemanes é ingleses. ¿Túvola el arte alemán?



E. Lochner: La Virgen en la Adoración de los Reyes (Colonia)

Lochner podría decirse que se inspiró en Duccio Buonisegna, pues el dosel de su Virgen en *La Adoración de los Reyes,* de Colonia, no es sino el que puso dicho Duccio á su Virgen de Santa María Novella de Florencia. Por esto, por ser también italiano, lo tenemos en Cataluña, como veremos. Este respaldo se levantó por los pintores alemanes hasta convertirlo en un trono, esto es, en respaldo y cielo de ricas telas, como lo hicieron los flamencos, y esto es de ver en el maestro de *Santa Sippe* del Museo de Colonia; en Herlen, el gran maestro de las escuelas de Suabia, en un altar de la Casa Municipal de Nördlingen; en el mismo Dürer del Museo de Berlín, *La Virgen acompañada de dos ángeles*

que le dan música. Es decir, en ninguna parte doy con una composición parecida á las de Dalmau en *un cielo de obra ó de madera*. Por consiguiente, he de considerar como una prueba en favor de Dalmau el haber éste en la *tabla de Valladolid* puesto á la Virgen sentada en un trono como lo hizo en el *retablo de los Concelleres*.

J. van Eyck
La Virgen en el retablo de Gand

Ahora ¿qué diremos de la singular omisión del Sr. Casellas, cuando se olvida de comparar la *Virgen* de la *tabla de Valladolid* con la del *retablo de los Concelleres?* Cierto que no se trata de una *afinidad*, sino de una *igualdad*, y él no buscó más que afinidades, sin dar con otra que con la de la composición; pero ¿quién puede negar que no sea una misma la Virgen de la tabla y la del retablo? ¿No es la misma? Pues entonces son hermanas gemelas, y la otra hermana es la *Virgen* de van Eyck del retablo de Gand, que reproducimos al doble efecto de su parentesco y de que se vea como en Gand no pudo encontrar el trono de la *Virgen* Dalmau. En nuestra reproducción de la *Virgen* tipo de van Eyck le hemos hecho dár la vuelta para que se presente en la misma dirección que las de Dalmau y se vea la procedencia de las Vírgenes de éste, á quien por ellas no podemos tributar los mismos honores que á Borrassá, pues éste de Simón Martini sacó su *Virgen*, pero no copió ni reprodujo su *Virgen*, como lo hizo Dalmau con la de Juan van Eyck. Pero en la *Virgen* de Valladolid se nos da un detalle tan singular, una novedad tan grande, á lo menos para mí, que no conozco otro caso

igual, que forzosamente había de tener para Dalmau significación.

Van Eyck, en el retablo de Gand, nos presenta á la Virgen con la cabeza cubierta con el manto; descubierta en las *Vírgenes de Rollin* (París), *de Paele* del Museo de Dresde, *de Rothschild,* etcétera; Christus, van der Weyden y Dalmau en el *retablo de los Concelleres,* se atienen á su segundo tipo. En la *tabla de Valladolid* la Virgen se presenta coronada. No nos diga ahora el Sr. Casellas como en la escuela de Colonia, porque contestaríamos: no: como en la escuela sienesa. Pero no es de la corona de lo que entendemos hablar, sinó del bonete rojo que cubre la cabeza de la Virgen. Este bonete se descubre en el fotograbado del Catálogo de la venta Bourgeois. Habíamos notado, á la vista de dicho fotograbado, tal singularidad, que no podíamos explicarnos; pero cuando vimos que ese bonete era rojo, de pura grana, de la que se encarga á Dalmau que pinte las gramallas de los Concelleres, ¿cómo no pensar en el gorro catalán? Si Dalmau no quiso con aquel gorro encarnado decir algo, díganme á qué vino el ponérselo á la Virgen, á qué vino dar forma tan visible y singular al forro de la corona.

Adivínase seguramente la explicación que ha de brotar de las puntas de nuestra pluma. ¿Dalmau pintó en Barcelona la *tabla de Valladolid?* No lo creemos. Los modelos no son catalanes: son castellanos. Con esto claramente significamos que, en nuestra opinión, Dalmau pintaría la *tabla de Valladolid* en aquella ciudad, y esto desde luego explicaría aquel báculo que no es conocido en Cataluña, y el remate del trono, que aquí tampoco conocemos. Estas particularidades, unidas á los tipos de las figuras, nos llevan á la hipótesis de que Dalmau saldría de Barcelona cuando la guerra civil del año 1460, pues en 1459 le conocemos aún en esta ciudad, como no fuera que se le hubiese llamado expresamente á Valladolid para la obra en cuestión.

Lejos de la patria Dalmau, se explica que se le ocurriera plantar en la cabeza de la Virgen la barretina catalana: esto no sería más que el resultado de la añoranza del país. ¿Parecerá pueril este arranque de Dalmau? ¿Parecerá forzada nuestra explicación? En uno ú otro caso suplicamos que se explique de otra manera la presencia de la barretina en la cabeza de la Virgen.

Interin no conozcamos otra explicación, ínterin no se nos enseñen otras Vírgenes cubiertas con dicho bonete encarnado, y esta rareza se dé sólo en un cuadro que lleva el nombre de Luis Dalmau, creeré que la intención de éste fué cubrirla con el gorro catalán. Bien se me alcanza, repito, que tal bonete no es más que el forro de la corona; pero esto nada prueba contra la singularidad de su forma. Fra Angélico, en la *Coronación de la Virgen,* en Florencia, nos presenta el forro terminando en punta, rematando en una borla ó bola. El ejemplo sería, pues, italiano.

Si, como parece, la *tabla de Valladolid* se pintó después de 1459, todas las variaciones de estilo que existen entre el *retablo de los Concelleres* y la *tabla de Valladolid* tienen una explicación lógica, natural: es que Dalmau ha seguido las variaciones de la escuela flamenca, es que ya no tiene de eyckiano sino lo mismo que guardaron de esta escuela sus discípulos van Christus y van der Weyden, y es de éstos de quienes él, extranjero, continuó copiando todo lo que ofrecían como novedad: de aquí que en el plegado fuera en donde se nos presentara más modificado Dalmau en la *tabla de Valladolid,* porque van der Weyden inaugura y lleva adelante, que años vivió para el arte, ese plegado rígido, roto y seco, cuyos motivos[1] tan gran destrozo hicieron en el arte alemán de fines de siglo gracias á los tallistas de Nuremberg.

Pero demos que Dalmau hubiese modificado su estilo siempre dentro del flamenco de una manera independiente. ¿Sería el primer caso de un maestro abandonando un estilo por otro? No es necesario en este libro traer los ejemplos de Rafael y del Greco, y veremos más adelante el caso de Bermejo, y al señor Casellas reclamar para Bermejo un cuadro que ni de cerca ni de lejos recuerda los que del insigne cordobés tenemos en Cataluña; y este no es el caso de los dos Dalmau, en los cuales hemos notado lo que tienen de común.

Respecto de su colorido, nada ha podido decir el Sr. Casellas por no conocerlo; pero yo aseguro que á primera vista recuerda á Dalmau y hace la impresión del Dalmau conocido, por aquel

1) *Im Faltenwurf doch kommen auch wieder harte, scharfbrüchige Motive vor.* — WOLTMANN: *Geschichte der Malerei,* etc., II, pág. 30.

color moreno de las caras que ya notó el Sr. Justi. Aquel color es conocido, es nuestro, es español.

Claro, conforme á la tradición del arte catalán, es el colorido, y, además, es rico en tonos y en intensidad, pero sin oscurecerlos. La Virgen viste de azul verdoso muy oscuro y manto rojo pálido; la casulla de San Ildefonso es de fondo gris plateado, con flores de carmín laca y galones de oro pintado; el abad viste de blanco, con capa de siena tostada, y las baldosas no son blancas y negras, como dijo el Sr. Casellas, mal informado, sino de verde sucio aceituno, alternando dentro del mismo tono una lisa y otra jaspeada del mismo tono, pero clara. El trono es de un gris caliente, destacándose sobre un cielo azul verdoso, y, de los dos ángeles voladores, el de la derecha de la Virgen va de rosa laca claro y de amarillo tostado, y las alas son del tono de los vestidos. Los ángeles asistentes, el que lleva la mitra va de violeta gris pálido, y de azul gris pálido el otro. Santa Catalina, de vermellón claro. Pues bien: á pesar de los carmines, rojos y vermellones, de los rosados, de las notas de gran brillantez en el gris de la casulla; á pesar de estos tonos salientes y calientes, el colorido resulta extremadamente entonado y dulce.

La factura general del cuadro es de primer orden, y sobre todo en los ropajes y detalles de ornamentación admirable.

Con estas noticias de color y factura fácil es, á cuantos estamos acostumbrados al *retablo de los Concelleres,* figurarnos, mediante la fotografía, el cuadro de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso.* Vémosle más francamente flamenco en color y factura; todo el encanto del colorido flamenco, toda su esmaltada policromía, resplandece en esa tabla, que parece pintada al óleo, porque, retocada y barnizada como está, es difícil pronunciarse en sentido contrario. Nada de extraño tendría que fuera realmente pintada al óleo; pero no se olvide que en Florencia escribía Filarete por esos días que desconocía la técnica del pintar al óleo.

Haré notar, por último, que así como en el *retablo de los Concelleres,* el *San Andrés* parece, por su factura y color, puesto exprofeso para el contraste de los colores y realzamiento de los rostros de cantores y Concelleres, tratados con sombras morenas

claras, de la misma manera en la *tabla de Valladolid* parece que el abad no tiene otra función.

Con error en el Catálogo Bourgeois, y repitiendo el mismo error el Sr. Casellas, dícese que el asunto del cuadro es la *Entronización de San Isidoro.* No es exacto: de lo que se trata es de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso* por la Virgen, asunto tratado por el Greco y por Murillo.

Pero, dado que la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso* proviene de Valladolid, ¿no puede reclamar esa tabla un pintor castellano? No conocemos castellano alguno capaz de haber pintado tan admirable obra. Cuando la escuela catalana ha llegado ya en 1460, punto de partida para el cuadro que nos ocupa, á su completo desenvolvimiento, la escuela castellana no existe. Su fundador, su primer maestro, Antonio del Rincón, no tiene más que 14 años. Nada sabemos para suponerle un artista precoz, un niño genio, como indudablemente lo fué Pablo Vergós. Palomino dice que fué á estudiar á Roma, de donde no regresó hasta 1483. Ceán Bermúdez, en el tomo VI de aquella su historia de la pintura, desaparecida de la biblioteca de la Academia de San Fernando, lo supone discípulo de Jorge Inglés[1], y por lo que dice en su *Diccionario,* II, página 399, nada podemos deducir de cuál fuera el estilo de ese maestro que ya pintaba para el primer Marqués de Santillana en 1455; ni dejó dicho ni sabemos que Jorge Inglés fuera inglés de nación ni extranjero; pero tampoco hemos de creerle distanciado del gusto flamenco, pues quizás alude á ese gusto Ceán Bermúdez al decir que las tablas de Buitrago, en sus días en Madrid en casa del Duque del Infantado, «están pintadas con el acierto y prolixidad que ofrecen los conocimientos de aquéllos» *(loc. cit.).* Y esto dicho, con añadir que no hay en la sala gótica del Museo del Prado una sola tabla — de maestro nacional — que pueda en manera alguna compararse á las de Dalmau, queda dicho que sería necesario conocer en Castilla un flamenco capaz de pintar tan bella obra, para ver si era posible adjudicársela. Maestros fla-

1) Conrado Villaamil: *Antonio del Rincón,* en el *Arte en España,* tomo VIII (Madrid, 1869), pág. 38.

mencos de nombre en Castilla tenemos tres en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, dos Juanes y un Miguel, entrambos para fines de siglo: podemos añadir á Miguel Sithium, pintor, hasta que lo dimos á conocer, poco menos qué inédito, con haber sido pintor de cámara de los Reyes Católicos, de su hija y esposo y de Carlos I, es decir, pintores todos que salen fuera del círculo dentro del cual hay que colocar la *Imposición de la Casulla,* ó sea dentro del radio de acción directa de los dos grandes maestros fundadores de la escuela, de Juan van Eyck y de Roger de la Pasture. Es por esto que no cabe aquí aquel *maestro de Flemalle* que se ilustró en Salamanca y estudió el Sr. Robinson en *The Burlington Magazine,* números XXVII y XXIX.

¿Existen otros maestros flamencos en Castilla, hasta hoy desconocidos? Puede que sí; pero, ínterin no se conozcan, no es posible atribuir á Castilla ese retablo, que por todo lo dicho debemos dejar á Luis Dalmau, bajo cuyo nombre ha comparecido á nuestro estudio.

III. — DOMINGO SANS. — BERNARDO GAFFER

Si de cierto sabemos que Luis Dalmau pintó en Barcelona por lo menos desde algunos años antes del 1443 al de 1459; si del mérito de su pintura hemos podido juzgar tal vez por sus dos obras maestras, y éstas son superiores á cuanto conocemos de los pintores catalanes de su tiempo, ¿Dalmau no formó siquiera un discípulo? ¿no arrastró con la sugestión de sus obras á un solo pintor catalán? ¿no se continuó la escuela flamenca catalana después de Dalmau?

Todo lo relativo á nuestra escuela flamenca es por demás oscuro: á la falta de antecedentes para Dalmau se une ahora la falta de consecuentes. De un flamenquismo postdalmaciano no se puede hablar, porque no se han conservado pintores que pudieran integrarlo; pero tenemos en Santa María del Mar de Barcelona dos grandes tablas, calificadas por el Sr. Casellas de tudescas; y como el teutonismo estaba ya por este tiempo de que tratamos flamenquizado, y algo eyckiano tenemos en dichas tablas,

veamos lo que podemos decir de éstas y de su posible maestro.

Inauguráronse las obras para la construcción de la actual iglesia parroquial de Santa Maria del Mar en 1339: cerrada su última bóveda en 1383, construíase su coro en 1424, pues en 9 de junio sus obreros lo contrataron con los maestros carpinteros Francisco Janer y Lorenzo Rexac [1], y para la obra de talla se acudió al imaginero Mariano de Bonafé, según se deduce del pago que le hicieron los obreros de Santa María en 12 de agosto de 1434 [2]; pero como tallista ó escultor también intervino Bisbar de Lovaina, quien trabajaba en el coro en 1436. Podemos decir, pues, que hemos llegado á conocer los escultores que labraron el coro de la iglesia parroquial de Santa María, que estaba en medio de la misma como el de la Catedral, y desde hace mucho tiempo suprimido, sin que podamos decir dónde han ido á parar sus sillas.

En 1378 un incendio destruyó el altar mayor, que hubo de erigirse á raíz de terminarse la construcción de la iglesia, y se subsanaría su falta improvisándose otro; y éste, conforme á la costumbre española de vivir en todo provisionalmente, hubo de durar hasta tanto que, adelantada la obra del coro, se pensó en reemplazar el altar provisional por un altar definitivo, y, al efecto, se contrató la obra con el dicho imaginero Matías Bonafé; pero la fecha de este contrato no nos es conocida. Sin embargo, nos consta lo dicho porque en 1.° de agosto de 1449 firman los obreros de Santa María un documento declarando que á Matías Bonafé, *imaginero ó maestro de retablos,* le deben 250 libras barcelonesas de terno por la obra del retablo del altar mayor [3]. ¿Es que había terminado en 1.° de agosto de 1449 su trabajo de carpintero y tallista Bonafé, ó lo había terminado algún tiempo antes? Lo natural es creer que por dicha fecha se haría la liquidación del trabajo de Bonafé, dándosele dicha garantía por lo que se le quedaba á deber; de modo que el pintor pudo empezar su obra á últimos del año 1449 ó primeros de 1450.

---

1) PUIGGARÍ: *Garlanda de joyells* (Barcelona, 1879), pág. 96.

2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Bernardo Pi,* leg 10.

3) Idem ídem, loc. cit.

Ahora bien: de Santa María teníamos en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902 dos grandes tablas, las mayores, y de ellas se dice en el *Catálogo:*

«66. Tabla gótica catalana, de relieve. *La Resurrección del Señor.* Siglo XVI. Mide metros 3'60 × 1'75.

»67. Tabla gótica catalana, de relieve. *La Pascua de Pentecostés.* Adolece también del defecto de prodigar los dorados. Siglo XVI. Mide metros 3'60 × 1'75.»

Las notables dimensiones de las tablas, que han permitido pintar figuras del natural; la franqueza de la composición, su factura simple y enérgica, los fuertes relieves en armas, adornos y accidentes como el del cerrojo del sepulcro de Jesús, nos están diciendo á voces que aquellas tablas se pintaron para ser vistas de lejos, para dominar en una gran nave; nos están diciendo, pues, que se trata del retablo del altar mayor de la iglesia de Santa María. Esta es nuestra convicción, en la cual nos hace fuertes y perseverantes el pensar que dichas tablas, no colocándose en el altar mayor, no podrían colocarse en ninguna otra parte, por lo mismo que para ellas son demasiado pequeñas las capillas laterales del templo; y téngase presente que las dos tablas no constituían el retablo, sino que eran una parte del mismo, lo que hacemos notar para que no se nos diga que las dos tablas cogían en una de las capillas laterales. Es el altar completo el que no hubiera encontrado en ellas ni sitio ni vista.

Atribúyense estas tablas, en el *Catálogo* de la Exposición, al siglo XVI, por distinguirse sobre cuanto conocemos por su dibujo, realismo, minucia de detalles, extranjerismo y factura, fuerte estofado en el fondo y grandes relieves en los accesorios. Hay, además, una cabeza cubierta de una gran gorra, y con largas, bien pobladas y rizadas barbas blancas, an acentuada que por lat de un lansquenete hubo de tomarla indudablemente el Sr. Casellas, dándole ocasión para decir que eran dichas tablas las más tudescas de la Exposición; pero lleva dicho señor esas tablas tan revueltas con otras, que se hace necesario distinguir; porque una cosa es el aire de familia y otra el tiempo de esa familia; y es precisamente del tiempo en que fueron pintadas las tablas del altar mayor de Santa María de lo que debemos ocuparnos,

para fijarlas en su punto en la historia de nuestros Cuatrocentistas, y en su consecuencia poder investigar quién fuera ó pudiera ser su autor, nacional ó extranjero.

Pero el Sr. Casellas ha hecho algo más que llamar tudescas á las *tablas de Santa María del Mar:* nos las ha clasificado y fechado, pues escribió que «els ferrenys soldats de *La Resurrecció* de Santa Maria, *una de les taules més tudesques* de l'Exposició, són de la propria familia dels llegionaris que presenten a *Crist davant de Pilat* en el quadro de Miquel Wohlgemuth, conservat al Louvre»[1]. Esto se escribió como una de tantas otras pruebas del teutonismo de la escuela catalana.



WOHLGEMUTH: CRISTO DELANTE DE PILATOS

Nació el llamado jefe de la escuela de Franconia en 1434. Por consiguiente, de ser las tablas de Santa María de 1450, dicho se está que en ellas no se podría ver nada del estilo de Wohlgemuth; pero como falleció en 1519, sí que podrían verse en las tablas rasgos de Wohlgemuth de ser de fines del siglo XV ó primeros del XVI. ¿Tienen las tablas de Santa María algo que permita fecharlas? Sí: precisamente esos legionarios que con los de Wohlgemuth ha comparado el Sr. Casellas, para mí de una manera inesperada.

Reproducimos el cuadro franconiano citado por el señor Casellas, *Cristo delante de Pilatos,* del artículo dedicado á Miguel

1) *La Veu de Catalunya,* III.



Domingo Sans: Resurrección de Cristo
Iglesia parroquial de Santa María del Mar, Barcelona

Wohlgemuth por Demmin y publicado en la *Historia de los pintores* de Blanc[1], para que se vea, aun por los menos inteligentes en materia de armas y armaduras, la imposibilidad absoluta de comparar los legionarios de Wohlgemuth de *Cristo delante de Pilatos* con los legionarios de *La Resurrección* de Santa María. Entre la armadura blanca del legionario de Santa María y la acanalada — después llamada maximiliana — del legionario de Wohlgemuth, media medio siglo de distancia. Equivale lo dicho por el señor Casellas á comparar un soldado armado con un fusil de chispa con otro armado con un mauser. Pero hemos dicho que es precisamente mediante el estudio de los legionarios como podríamos acercarnos á la fecha en que fueron pintadas las *tablas de Santa María del Mar,* y al estudio de sus armas y armaduras vamos ahora á consagrarnos.

Al pie del sepulcro, y cruzando el cuadro de uno á otro extremo, está tendido, despierto, pero asombrado, un legionario, de un dibujo irreprochable y de una riqueza de detalles indumentarios y exornativos extraordinaria y de todo mérito. No viste éste armadura blanca como el otro que se presenta de frente, profundamente dormido y sentado cabe los pies del soldado tendido. Estas dos figuras son, por su corrección, verdaderos modelos de dibujo. El traje del soldado tendido al suelo, en primer término, es el que describe el autor anónimo del *Costume des Français* en 1446, y así dice: «Item, y use len encores dune autre manière de gens armez seulement de haubergeons, sallade, gantellez et harnoys de jambe, lesquelx porten voluntiers en leur main une faczon de dardres qui ont le fer large...» Y, comentando este texto, Viollet-le-Duc escribió: «Cette façon de *dardres* eut une courte vogue, c'est-à-dire, une lance à deux tranchants, courte, emmanchée d'un bois de 1'50 m. de longueur au plus, et qui permettait aux fantassins de blesser les hommes d'armes aux défauts de l'armure, en passant la lance sous les gorgerins, sous les braconnières. Pour ce faire, il fallait que ces manches fussent assez longs pour pénétrer sous ces harnois de

---

1) Blanc: *Histoire des peintres. École Allemande,* per Blanc, Mantz y Demmin (París, 1876), pág. 3.

l'homme à cheval, et assez courtes alors pour ne pas toucher le sol»[1].

Si nuestro soldado ú hombre de armas no tuviera en la mano derecha esa *especie de dardo* pegado á su cuerpo, y del cual no vemos más que el mango, lo veríamos; pero, en mi sentir, le tenemos en la figura del soldado dormido armado en blanco, que es como á manera de partesana. La descripción de Viollet-le-Duc le conviene perfectamente, pues la asta no tiene más largo del señalado para tales armas. El nombre de tal clase de dardos, desconocido del autor francés de la primera mitad del siglo XV que hemos copiado, tal vez sea el de *Spetum,* que Robinson Planche describe como *a variety of the partizan, differing from it and the ranseur only in the curving dounward of lateral blades*[2]; pues aunque las puntas de la cruz no miren hacia abajo, sino para arriba, como están inutilizadas como tales puntas por enroscarse y formar botón, ofrecen el mismo punto de apoyo dicho á la hoja al penetrar ésta por entre las rendijas de la armadura. De los ejemplares presentados por Robinson Planche, el de núm. 2, año 1485, es el que explica bien el *Spetum,* como lo explica también el *faussart* ó *fauchart* de Viollet-le-Duc, de págs. 421 y 424, lugar citado.

Pero aquellos hombres de armas llevaban unas dagas, y estas dagas tienen un nombre: son las *dagas catalanas:* «dagues longues, feuilles de Chateloigne, un peu longuetes et estroites, et sont ung bien pou raides»[3]; y esta daga un poco larga, estrecha y recta la lleva el hombre de armas de nuestro cuadro. Nótese bien que no tiene más guardamano que una pequeña rodela, y asimismo la forma del puño. Robinson nos presenta tres, de los años 1327, 1399 y 1461, que la explican; y Viollet-le-Duc, asimismo, nos da del singular trabajo del mango no una reproducción, sino un ejemplar más artístico en una daga de mediados del siglo XV, con guarda en forma de cruz, ésta encorvada para abajo, que es como en un principio se presentan; de modo que la representada en nuestro cuadro es anterior á la dicha. No va

---

1) *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (Paris, 1874), tomo V, pág. 316.
2) *A Cyclopaedia of Costume* (Londres, 1876), tomo I, pág. 476.
3) VIOLLET-LE-DUC: lugar y autor citados del 1466, pág. 316.

nuestro hombre de armas cubierto de sola cota de mallas: llévala, sí, pero sólo le llega hasta las rodillas; las piernas van cubiertas con grebas metálicas atadas con correas, y el claro deja ver un calzón encarnado; pero en los pies se ven escarpas de malla protegidas con planchas. Sobre la cota de malla trae la figura que nos ocupa un coselete de cuero cocido con volante, como lo prueba su corte y moldeado metálico á manera de concha, uniéndose las dos partes, peto y espaldar, por medio de correas y de volantes, y del mismo trabajo cuelgan las tacetas destinadas á preservar los muslos, con tanta mayor razón cuanto ya hemos dicho cómo iban cubiertos. Estas tacetas van guarnecidas de grandes hojas metálicas, y es este adorno lo que da á toda la figura un aire de más bajos tiempos, cuando, como acabamos de ver, en todo su armamento defensivo y ofensivo (véanse las mazas guarnecidas de puntas, y la de cadena, *flael* ó látigo de guerra), tenemos al hombre de armas del segundo tercio del siglo XV: la forma triangular de las tacetas lo justifican.

En cuanto al armado de punta en blanco, recuérdese sólo que decimos «blanco» porque así fueron llamadas las compañías que de Francia trajo Duguesclin á causa de sus blancas ó aceradas y enteras armaduras. Y si á este caballero le queremos ver en acción, á caballo, véasele con su mismo casco y cimera en el célebre cuadro de Uccello (1387-1475), aun hoy conocido como la *Batalla de San Egidio,* en la National Gallery de Londres, y del cual dió una reproducción en colores, en su *Enciclopedia,* el Sr. Robinson y Planche (lugar citado, pág. 285).

Otra arma, la del legionario de las barbas rizadas, va á completar nuestra demostración. Empuña éste la maza de latiguillo, y de esta arma dice Viollet-le-Duc que «los peones, durante los siglos XIV y XV, sobre todo en Suiza y Alemania, llevaban á menudo *fléaux,* —*flael,*— «arma que no parece haberse empleado generalmente en Francia» [1].

Si el arma de la tabla de *La Resurrección* no es un látigo *fléau* ó *flael,* y sí una *plommée* ó *plomée-fléau,* á causa de colgar

1) VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné du mobilier français,* etc. (Paris, 1874), tomo V, págs. 427 y 428. Artículo *Fléau.*

de la cadena no una esfera armada de puntas, sino un poliedro presentando doce puntas de diamante, que es precisamente la que tenemos representada en la tabla de Santa María, recordaremos que Viollet-le-Duc dice en la obra citada [1] que dicha arma se usaba á mediados del siglo XV. En este caso el pintor sólo representó una de esas mazas de hierro poliédricas; pues, por lo general, eran tres los poliedros que colgaban de la asta, cada uno de su respectiva cadena. La maza de latiguillo, esto es, la formada por una cadena de la que colgaba una bola de hierro armada de ocho puntas, ésta la veremos en el *retablo del Condestable*, obra con toda seguridad de 1465-1466.

Ahora bien: sabido es que si los pintores del cuatrocientos no temían, como los del quinientos, cometer los mayores anacronismos en punto á indumentaria, en este particular no iban á buscar en lo antiguo, en lo de fuera sus días, los trajes, armas y armaduras de sus figuras, ni los detalles arquitectónicos, sino que era lo de su tiempo, lo de sus días, lo que empleaban para vestir y armar á los soldados romanos. No es posible ver en el autor de la tabla de *La Resurrección* de Santa María á un pintor complaciéndose en vestir los legionarios romanos con armaduras de mediados del siglo XV, viviendo él á últimos de dicho siglo ó principios del XVI. Tal supuesto sería una verdadera aberración. Por esto valen los datos de la indumentaria civil y militar de las tablas del siglo XV para fijar por aproximación su edad. Estos datos concuerdan con el tiempo en que se daba por Matías Bonafé por terminada la obra de carpintería y escultura del retablo de Santa María. Por consiguiente, la obra de pintura hubo de sucederle; y como por las dos tablas conservadas se ve bien claro que se trataba de una obra considerable, bien podemos tener por cierto que las tablas del *retablo de Santa María del Mar* pertenecen á lo menos á la primera mitad de la segunda mitad del siglo XV, pues si hemos encontrado armas en las *tablas de Santa María,* no sólo la maza, sino el dardo, ese tan significativo dardo, en una tabla análoga, la de *La Resurrección* del *retablo del Condestable,* que ya veremos, veremos asimismo como perduraban

1) Tomo VI (París, 1875), pág. 241.

por los años 1460. Y bien se comprende que en esto no se variara todos los días, pues las armas que se inventaban tenían entonces, como hoy, que hacer sus pruebas en los campos de batalla.

Hasta aquí lo que hemos probado es que los legionarios corresponden á la primera mitad de la segunda mitad del siglo XV; pero con esto queda probado que las *tablas de Santa María del Mar* no son del siglo XVI, ni pueden compararse con los legionarios del citado cuadro de Wohlgemuth, que visten la armadura maximiliana.

Pero ¿hay en esos legionarios nuestros algo, ese algo al cual se refiere el Sr. Casellas? Es decir, ¿hay algo de Wohlgemuth? Yo siento no poder reproducir una fotografía del pequeño cuadro del pintor franconiano, porque se vería sin contestación posible la arbitraria referencia hecha por el Sr. Casellas. Ya el comparar figuras de 30 á 40 centímetros con figuras del tamaño natural es de sí aventurado; y, cuando á esto se añade que la indumentaria es radicalmente diferente, la comparación carece de toda solidez.

Thausing cuenta como el más entusiasta admirador de Wohlgemuth, pero para el gran crítico é historiador del arte alemán el pintor franconiano fué el primero que en Alemania introdujo el color y la natural expresión propios de la escuela flamenca. Estos méritos, que nosotros no le hemos de negar ni discutir, no son los que podrían llevar la acción de Wohlgemuth hasta Cataluña; pues, cuando él la ejerció en Alemania, nosotros teníamos ya maestros en la escuela de expresión, como Benito Martorell y Jaime Huguet. Más nos interesa Wohlgemuth como maestro de los grandes tallistas de Nuremberg, porque la talla se hizo alemana, y los tallistas alemanes acuden á Barcelona en número al cerrar el siglo de los Cuatrocentistas.

Veamos qué es lo que como estilo y factura extranjeros, neerlandeses ó alemanes, podemos descubrir en las *tablas de Santa María del Mar,* por lo que podamos colocarlos dentro ó fuera de nuestra escuela flamenca.

Sólo para el arte de van Eyck se pueden reclamar los ángeles cantores de *La Resurrección,* y de este mismo cuadro su verde y florido césped. Toda la técnica flamenca, en todo lo que tiene de

más delicado y prolijo, es de ver en ese césped, lleno de flores de todos colores, diminutas y acabadas hasta la saciedad. En todo esto, si hay una mano extranjera, no puedo asegurar que fuera alemana, Sin embargo, debo decir que al mostrar al catedrático de Historia de la Universidad de Friburg en Brisgau, Sr. Fincke, las fotografías de las dos tablas, me dijo sin vacilación alguna que aquello era del arte de su país, el arte del Alto Rhin.

Llevóme naturalmente la impresión del Sr. Fincke á pensar si en realidad habría visto bien el Sr. Hulin de Loo al señalar la influencia indirecta de Conrado Witz en la escuela flamenco-provenzal.

Witz no ocupa un puesto en la historia de la pintura sino á partir del año 1901. Burckhard, si no lo descubrió, lo reveló en dicha fecha al escribir una monografía sobre la pintura en Basilea en el siglo XV [1].

Tiene ya en los mismos días de Lochner un maestro de nota la escuela, mientras aquél brillaba en su centro de Constanza: Ruesch, llamado Lawelin, se hacía notorio en Basilea. Era la escuela de Suabia, de esa región que comprendía, además, el Wurtemberg y la Selva Negra, una escuela autónoma, francamente alemana, á la que no había llegado aún el arte flamenco, que la descompuso al encontrarse en Colonia con los sucesores de Lochner. Witz suena ya ciudadano de Rottweil en 1430, y Burckhard le cree alsaciano. En Basilea no suena hasta 1442. En 1444 pinta el altar de los Macabeos en Ginebra, y su biógrafo se pregunta si el Conrado Wers que suena ciudadano de Nuremberg en 1445 no sería el propio Witz. En 1447 había ya fallecido [2].

Fuí á Ginebra á ver las cuatro tablas del altar de los Macabeos, pasando antes por Aix en Provenza para ver *La Anunciación* de la iglesia de la Magdalena, en la cual cree visible el señor Hulin de Loo la influencia de Witz por medio de un pintor formado en la escuela de van Eyck y transformado por contacto

1) *Festschrift zum vierbundertsten Jabrestag des ewigen Bundes zwisben Basel und den Eidgenossen, 13 de juli 1901* (Basilea, 1901). El trabajo de Burckhard principia en la pág. 274.

2) Obra citada, págs. 274 á 280.



Domingo Sans: La Pentecostés
Iglesia parroquial de Santa Maria del Mar, Barcelona

con Witz[1], preguntándose si no sería ese pintor anónimo de Aix el propio Bartolomé de Clerc, que trabajaba en Tarascon por el rey René en 1447, desapareciendo en Angers en 1472.

Tratándose de un perito y de un flamenco como el señor Hulin de Loo creí que, en efecto, por extraño que fuera, había de ser posible que un flamenco se germanizara; pero yo aseguro que, mientras en Aix no he visto más que un flamenco, en Ginébra no he visto más que un alemán, un alsaciano, un suabio, influído por el arte eyckiano. La Virgen de la *Adoración de los Reyes* tiene más de alemana que de flamenca; pero la Virgen del *cuadro votivo* San Pedro presentando el obispo de Mies, sobrino del Cardenal de Brogny, á la Virgen, ésta es ciertamente eyckiana, teniendo del arte flamenco toda su delicada factura y modulación, en tanto la primera es dura como obra teutónica. Y esta diferencia se da en dos tablas de ese mismo retablo. Bueno será decir que las cuatro tablas del *altar de los Macabeos* se encuentran en Ginebra en el Museo Arqueológico, pues á mí me costó ir de Ceca en Meca para averiguar su paradero; pues decir, como el Sr. H. de Loo, que se pueden ver en el Museo de Ginebra, no es decir nada, por lo mismo que hay varios museos de pinturas.

Estudiada la obra de Witz, que he completado recordando los cuadros de Basilea, por haberme enviado el Sr. Fincke sus fotografías por si en las *tablas de Santa María del Mar* de Barcelona su influencia se sentía, influencia que hasta podía ser la de un discípulo directo traído á Barcelona por los obispos catalanes que pasaron al Concilio de Basilea, he de decir que no hay más punto de contacto que el de la dureza de ejecución propio del arte alemán. Pero lo que yo no sé, cuando comparo la dureza extremada de la *tabla de Pentecostés* con la finura y delicadeza del césped de la *tabla de la Resurrección*, es si el pintor de las *tablas de Santa María del Mar* ha sido duro por serlo su mano ó por tratarse de las pinturas de un gran retablo destinado á una gran nave como la de dicha iglesia, es decir, no sé si en aquella factura he de ver al escenógrafo mejor que al pintor. Como tablas destinadas á impresionar á un

---

1) H. DE LOO: *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck* (Bruselas, 1904), págs. 38 y 39.

público á distancia, se explica perfectamente el fuerte relieve que tiene la cadena y cerradura del sepulcro de Cristo, el del fondo dorado del cuadro, etc., la franca, suelta y enérgica pincelada con que están pintados los legionarios; de modo que si esta manera de ver prevaleciera, el teutonismo del cuadro desaparecería para no quedar más que un reflejo del arte eyckiano en los dichos ángeles cantores. Para tan poca cosa no necesitaríamos entonces buscar un maestro alemán para las *tablas de Santa María*.

Sin embargo, es el caso que para la época en que se pintaron dichas tablas teníamos ya en Barcelona un maestro de nombre germánico, fuera flamenco, alemán, alsaciano ó suizo de lengua alemana, Bernardo Gaffer. ¿Qué sabemos de este pintor?

Puiggarí le descubrió (obra citada, pág. 90) suscribiendo la carpeta del testamento cerrado del pintor Jaime Vergós, en 29 de mayo de 1460.

Toda nuestra diligencia en busca de noticias para saber algo más de Gaffer no ha dado otro resultado que encontrarle vivo en 1478 y 1502, siendo prohombre del gremio de los freneros [1].

Obras de este pintor, de nombre germánico, de quien positivamente nos consta que vivió más de cuarenta y dos años en Barcelona, no conocemos ninguna.

Desde luego merece notarse que si Jaime Vergós I hubo de morir muy viejo, pues si florecía en 1400 y acababa en 1460, su fallecimiento ha de ponerse pasados los 85 años, viejo hubo de morir Gaffer, ya que en 1460 servía á aquél de testigo; y como desaparece en 1502, año en que vemos á Jaime Vergós II conceller de Barcelona, es de notar que éste, á quien conocemos maestro pintor desde 1462, también hubo de morir entrado en años; y aun es de recordar á Gabriel Alemany, que en 1509 reclamaba, recordando la entrada de Jaime Vergós I en la Casa Consistorial de Barcelona, como otro de sus pintores. No todos los Vergós tuvieron, por desgracia, tan larga vida, que recordamos por lo mismo que nos veremos obligados á entrar en la cuenta de los años de Jaime Vergós II.

---

1) Archivo de maestros freneros de Barcelona: *Llibres d'actes de 1478 a 1502*.

Digo ahora: cuando un extranjero es llamado á un acto de tanta intimidad como poner su firma en un documento de tanta confianza como un testamento, no puede cabernos duda de que entre el testador y el testigo había de mediar un alto grado de intimidad, que no debía ser menor con el heredero de aquél, ya que no consta nada en contrario. ¿En dónde, cuándo y con qué motivos se estableció ó anudó dicha intimidad? ¿Qué relaciones se establecieron entre los dos pintores desde el momento de entrar en ellas? Queda abierto el campo á todas las suposiciones. Pero ¿qué responder á la pregunta sobre lo que nos trajo de nuevo en su arte Gaffer?

Hemos dicho que conocemos á Gaffer en Barcelona desde 1460 á 1502. Si vino del extranjero, si no se trata de un catalán de nombre germánico, que se hubiese captado en 1460 la confianza de una familia de consideración en el arte y en la ciudad como los Vergós, no le hemos de suponer niño ni mancebo, ni un recién llegado; pero, sin hacerle morir octogenario, demos que tuviera 30 años en 1460: á esta edad podía ser ya un artista hecho. Por el tiempo en que nos es conocido desaparece Dalmau; pero en 1459 Dalmau estaba aún en Barcelona. Por consiguiente, Dalmau y Gaffer se conocieron. Si Gaffer es el hombre de las *tablas de Santa María del Mar,* Dalmau le era infinitamente superior, y en verdad no se comprendería que Gaffer hubiese podido suplantar á Dalmau.

Fáltanos, pues, una base para poder atribuir á Gaffer las *tablas de Santa María del Mar*. ¿Tiene mejor derecho á ellas Domingo Sans?

Revelóme la existencia de este artista una escritura particular del 29 de junio del año 1476, por la cual sabía que era pintor y ciudadano de Lérida[1]. Conociéndolo luego pintor de nota y en Barcelona residiendo con posteriodad á dicha fecha, claro está que hubo de asaltarme la idea de si Domingo Sans sería el autor del *retablo de los Pahers* de Lérida, expuesto en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona del año 1902 con el número 377.

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Juan Fogassol*. Dicho día.

Ignoro cuándo se pintó dicho retablo: Pleyán de Porta no habló de él, y quiénes fueran los paheres arrodillados en torno de la Virgen no me consta. Posterior al de Dalmau, que hubo de despertar en los paheres de Lérida el deseo de poseer un retablo en que aparecieran como los Concelleres de Barcelona, es de presumir, dado el patriotismo local y las legítimas pretensiones de preeminencia de la ciudad de Lérida, que se encargase á uno de sus ciudadanos la pintura de dicho retablo, obra de mucha prosopopeya, pero de escaso valor artístico, vaciado dentro del molde de la escuela catalana antigua.

Entiendo que sería preferible atribuir á Sans dicho retablo que no dejar anónimos á uno y á otro, por el estímulo que la atribución ha de promover entre los leridanos por la curiosidad de saber algo de su pintor[1]; pero, esto dicho, debo añadir que si Sans fué el pintor del *retablo de los Paheres,* hubo de progresar mucho si le hemos de ver en las *tablas de Santa María del Mar.* Que este progreso pudo realizarlo, es evidente, porque el autor del *retablo de los Paheres* estaba en disposición de levantar su vuelo, y quién sabe si la reputación local le decidió á venir á establecerse en Barcelona, el gran centro pictórico no sólo de Cataluña y de España, sino de la entera península ibérica. Y que sus pretensiones hubo de tener Sans nos lo prueba el mantenerse en Barcelona ciudadano de Lérida.

Sans era ya en 1479 un hombre de edad muy avanzada; pues, como es de ver en nuestro *Documento XVII,* se le llama «lo venerable Mestre Domingo Sans». El título de venerable le supone, pues, ya un anciano. Esta circunstancia precisamente favorece el supuesto de ser el autor del *retablo de los Paheres de*

---

1) «*Lérida, Museo Arqueológico de.*—Retablo gótico de altar, compuesto de seis compartimientos en su parte principal, y siete en su pradela-bancal. Representaron los superiores: el del centro, *el Calvario,* y en los lados *La Anunciación.* Preside el retablo *la Virgen acompañada del Arcángel San Miguel y San Rafael,* que empuña el primero una oriflama en la cual campean las barras catalanas y el lirio de Lérida, y de hinojos, adorando á la Virgen, cuatro paheres, dos por lado. A la derecha, *San Jorge* dando muerte al dragón», «montado en caballo blanco». «En la tabla de la izquierda, el *Angel de la Guarda,* que vence á Lucifer y le arrebata una alma de sus garras». En el bancal: *El Nacimiento del Señor, La Adoración, Resurrección, El Salvador rodeado de los improperios, La Ascensión del Señor, El descenso del Espíritu Santo* y *La muerte de la Virgen.*

Lérida; porque si éste se pintó por no querer los Paheres leridanos ser menos que los Concelleres de Barcelona, y, por consiguiente, dicho retablo pudo pintarse entre 1445-1450, se comprende que en 1479 mereciera todo el respeto de la edad.

Entéranos el documento citado que, deseando el canónigo de la Seo de Vich y rector de San Miguel, Juan Alamany, esto es, un Alamany, que por ser canónigo no adjudicará el señor Casellas á su dinastía de Alamanys pintores venida expresamente para enseñarnos á pintar, contrató con Domingo Sans, pintor, habitante en Barcelona, la pintura del bancal del retablo de dicha iglesia. No es este el único caso que conocemos de llamarse á un pintor para pintar sólo el bancal de un retablo. Y pues hemos dicho repetidas veces que en los bancales se nota, por lo general, un arte inferior al del retablo, no se crea que se llamara á Sans por ser un artista mediocre, que de un artista superior como Jaime Huguet nos constará luego que también pintó un bancal para la iglesia de Ripoll.

Singular podrá parecernos este particular, y no negaré que no fuera de ver en el pintor del bancal el mismo pintor del cuerpo del retablo; pero esto no pasa de ser un supuesto que no se dejará, de seguro, de plano, al saberse lo que ocurre con Sans.

Dícese en el *Documento* de su contrato[1] que «sie tengut ha obrar tot lo bancal fins a les claravoyes be e complidament ab colors bones pertanyents, *segons es acabat lo bancal del retaule de Sancta Maria de la Mar de Barchinona*». ¿A qué viene esta referencia al bancal del *retablo de Santa María del Mar?*

Parécenos de recta interpretación el entender: 1.° Que el dicho *bancal de Santa María del Mar* haría poco que se habría pintado; 2.° Que su pintor había sido Domingo Sans. Y, si pintó el bancal, ¿no pintó el cuerpo del retablo, no pintó las *tablas de Santa María del Mar?* Se me dirá que es posible, pero no cierto; pero como es condición precisa, para que una cosa sea cierta, que pueda ser posible, la posibilidad de que Domingo Sans sea el autor de un bancal que supone un retablo de Santa María del Mar adquiere cierta consistencia rayana de la certitud. Pero no

1) *Documento XVII*, pág. XXVIII.

puede decirse si se trataría del bancal de *un* retablo de *una* de las capillas de dicha iglesia, porque entonces se especificaría. Cuando se cita diciendo el *bancal de Santa María del Mar,* es de toda evidencia que se hace alusión al altar mayor, al altar que por antonomasia puede llevar dicho título.

¿Supondría, pues, el *Documento XVII,* que el *bancal de Santa María del Mar* haría poco tiempo que se había pintado? Si era de Sans, no hay por qué admitir este supuesto. La frase *segons es acabat* no suple *segons es ara acabat:* la falta del adverbio de tiempo es lo que debe hacernos ver claro que el *segons es acabat* equivale á «según está hecho» ó «pintado». No se crea que importe esta distinción sobre manera para coordinar la obra del retablo con la edad de su factura y la de Sans. Hemos dicho que sabíamos que las hermosas tablas del gremio de los Plateros del Museo de Bellas Artes de Barcelona no se habían pintado hasta catorce años después de estar terminada del mismo la obra de carpintería y de talla. De modo que si en la pintura del *retablo de Santa María del Mar* sucedió algo parecido, y aun quedó en suspenso la pintura del bancal, bien podría aún llegar al 1470 para la pintura del *retablo de Santa María del Mar,* es decir, para un tiempo en que Domingo Sans se viera en la plenitud de sus facultades físicas para llevar adelante la obra.

Que Domingo Sans, en 9 de octubre de 1479, fecha del contrato para pintar el bancal del retablo de San Miguel de Vich, estaba en su ocaso, se desprende, primero, de pactarse que si por el frío no pudiera aguantar en Vich y se volviera á Barcelona, se entendería prorrogado el plazo en que debía dar por terminada la pintura; y, segundo, porque Sans, que en 4 de noviembre había cobrado 10 libras conforme lo pactado, esto es, por haber principiado la obra, en 12 del mismo mes renuncia á pintarla[1].

Vivo encuentro todavía á Domingo Sans en 1.° de agosto de 1482, é inscrito en el gremio de Freneros de Barcelona[2].

Expuestos todos los antecedentes, si concluyó dejando á un

1) *Documento XVII,* pág. XXIX.

2) Archivo del gremio de Freneros de Barcelona: *Llibre d'Actes,* rotulado de los años 1479-80. Dicho día.

lado á Bernardo Gaffer, es porque en las *Tablas de Santa María del Mar* no veo nada que implique forzosamente la mano de un extranjero, y porque Domingo Sans pudo tener todas las cualidades que en dichas *tablas* se notan, y porque, además, su nombre suena con las mismas unido.

Pobre fué, pues, la vida de la escuela flamenca catalana: en rigor no cuenta más que con un maestro, Luis Dalmau. Domingo Sans no es, en todo caso, un discípulo, sino un hombre influído por las obras del pintor del *retablo de los Concelleres*. El fracaso de la escuela, el fracaso de Dalmau es de toda evidencia; y, cuando á su lado veremos ahora pintores capaces de producir obras notables, nos convenceremos de que el fracaso se debe pura y simplemente á la antipatía del país, no por lo extranjero, sino por lo nuevo; antipatía que los legistas del siglo XVII, verdaderos responsables de la pérdida de Rosselló y Cerdanya, formularon en los siguientes términos: *que toda novedad es á par de muerte.*

CAPÍTULO IX

CONTINUACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL

DE 1445 Á 1460

I. Juan Cabrera. — II. Gremio de los Pintores.
III. Sadorní el bordador y Llouye el Saboyano.

I. — JUAN CABRERA

Bien se comprende que al lado de Dalmau no habían de faltar pintores que continuaran la escuela nacional, y, dada su altura, siguieran éstos ó no por su camino, esto es, se entregaran ó no á la imitación flamenca, no puede dudarse de que no influyera en ellos considerablemente, porque al fin y al cabo Dalmau representaba, dentro de la escuela catalana, el maestro de la individualización y del naturalismo, á cuyos fines ya hemos visto de qué manera tendía la escuela catalana.

Creemos que no hay exageración ni exceso de patriotismo al decir que se debe tener por cierto que el *retablo de los Concelleres* hubo de ser muy sonado dentro de la entera península ibérica, porque no sólo era la mejor obra producida en el siglo dentro de ella, sino que no había en otra región, esto es, en Castilla y Portugal, artista capaz de disputarle á Dalmau la gloria de ser el primer pintor de la península. Esto explica el que fuera llamado para el *retablo de Valladolid;* esto explica la presencia de los portugueses y de los cordobeses en la escuela catalana. Pero como quiera que Dalmau no sugestionó á sus colegas, que éstos continuaron adictos á la escuela tradicional catalana que se impuso



PEDRO SCAPARRA (EL SIRACUSANO): LA VIRGEN
Colección de D. Pablo Bosch, Madrid

y triunfó de los extranjerismos de Dalmau, ¿quiénes fueron esos maestros que tan victoriosamente resistieron la sugestión de un arte nuevo en gran predicamento á la sazón en todas partes y en Italia mismo, proclamando su jefe de aquellos días Roger van der Weyden, y esto por el propio padre de Rafael, el primer pintor del siglo? Veámoslo.

Puiggarí nos dejó noticias de Domingo Matalí, pintor y vecino de Barcelona, quien firmó carta de pago, en 19 de mayo de 1435, á favor de Berenguer Mor, natural de Balaguer, por la cantidad de 16 sueldos 6 dineros, por pintarle ciertas imágenes, que no se determinan, para su oratorio; de Pedro Çaclom y Oliver, para 1446; de Miravet en 1448, de Calbo en 1449, de Planes en 1458[1].

Nuestras investigaciones sobre los que pudiéramos llamar *maestros menores* nos han dado el resultado siguiente: en el Manual del notario Pedro Devesa, y escritura de 26 de septiembre de 1443, vemos al pintor Nicolás Carbonell, amigo de Mosén Borra; en el de Bernardo Pi, escritura de 7 de diciembre de 1446, aparece vecino de Puigcerdá nada menos que un pintor siracusano, llamado Pedro Scaparra. Claro está que cuando tantos catalanes iban y venían de Sicilia, tierra de los reyes de Aragón, pudo una cerdañesa traerse un siracusano; pero siempre es de notar por si allá por Cerdanya y Urgell aparecían pinturas que revelasen su origen siciliano.

No he descubierto en mis excursiones por la Cerdanya y el Urgell huellas de una acción italiana; pero mi amigo D. Pablo Bosch adquirió en Barcelona, del anticuario Quer, una *Madona* procedente del norte de Cataluña, más no se dijo de su procedencia, y esta *Madona* la reproduzco por cuanto se diferencia de *Nostras dònas*, aun conservando algo del traje de Borrassá. Nótese la colocación del niño Jesús y el trono de la Virgen como prueba de lo que hemos dicho sobre este particular de Dalmau. Si, pues, por todo lo que la diferencia de nuestra escuela, podemos sospecharla imbuída de extranjerismo, éste no es flamenco, ni alemán, sino italiano. Por no carecer, en fin, la obra de mérito

1) Obra citada, págs. 283 y 286.

y concordar la procedencia con el domicilio de Scaparra, creo que provisionalmente se le puede dejar, con lo cual tal vez se logre adelantar algo en el conocimiento de su autor y en la acción del pintor siracusano.

De Nicolás ces Olives, pintor, sé que se divorció de su esposa Antígona, por constar en escritura de 27 de octubre de 1447 en el Manual de Pedro Devesa; y si leyéramos ces Olives, ce*Solives,* pues se trata de un mismo nombre con diferente ortografía, pudiéramos creerle padre del Francisco Solibes, de quien más tarde hablaré. Para Francisco Bergers, en el Manual de Esteban Mir, se ve el nombre de su esposa, fecha de 22 de septiembre de 1447; y ahora, por su orden, nos sale en el Manual de Juan Brujo, núm. I, escritura de 27 de abril de 1450, Vicente de Montpeller, pintor de paveses.

Ya hemos dicho que los pintores de paveses formaban un grupo dentro del gremio de los pintores: así, no es posible que en ese Vicente de Montpeller podamos ver un discípulo de la escuela provenzal, de Tarascón ó de Avinyó. Y es de recordar este nombre por lo mismo que treinta años más tarde encontraremos establecido en Barcelona un Pablo de Montpeller, que bien pudo ser hijo de éste, y no se fuera á sacar por su apellido que si no el Vicente, el Pablo, era un emigrado de la escuela de Avinyó.

Mención de un Guillermo Verti la tenemos en el Manual de Antonio Vinyes, citado en las cuestiones de pago de salarios á Isern; á Gaspar Gual, pintor, es conocido por tres documentos ó escrituras del notario Juan Antonio. En el Manual primero, en 17 de abril de 1455, el pintor Gual y su esposa Isabel confiesan deber á Andrés Casanova, mercader, 8 libras por 29 canas de tela de Alemania. En el Manual segundo se le cita en 15 de octubre de 1456, y otro tanto sucede en el tercero para 10 de noviembre de 1463, y en el Manual primero de Juan Faner, escritura de 7 de mayo de 1466.

De Guillermo Martí tenemos pocas noticias también, pero esta vez tan pocas como interesantes.

Firmaba en 18 de febrero del año 1456 capítulos con los jurados y prohombres de Sadó y Riber para pintarles un retablo

que había construído el imaginero ó escultor Jaime Reig para la iglesia de dicho pueblo y adoración de San Donato.

Martí se obligaba *(Documento XIII)* á pintar «la imatge de Sant Donat, la casulla de or fi bronit, e la crossa he mitra alà hon menester serà; e lo camí blanch; los enversos de la casulla datzur dAlamanya, lo restant de la dita himatge segons se pertany, e la fresadura, sino es tallada, aya enbotir, e metre daurar d or fi. La casa de la dita image vermella e verda brocada d or fi. Lo cel d or bronit fi; la clau d or bronit ab los verduchs».

A cada lado había de pintar tres historias de San Donato, las que se le indicaren, «pero los campés seran d or fi». En el bancal, dos imágenes, la una de *San Macario,* la otra de *San Bernardino.* En el tabernáculo, en el centro el *Crucifijo,* y á la derecha la *Virgen Maria,* y á la izquierda *San Juan.* En las puertas del altar, en la una *San Pedro con las llaves,* en la otra *San Pablo con la espada,* «les campés de or fi, e les *campés embotides*». Había igualmente de dorar todo el retablo, «e campés, e diademes, e allà on mester serà, dor fi bronit, axí *com se costuma en retaula,* e farà en cascuna istoria una imatge d atzur de lamanya, e totes les altres de color fines, *e tots los campés embotits.* Item més ferà los guardapolvos embotits e argentats, he colorats segons la costuma en retaula».

La obra debía someterse á la aprobación de los cónsules de los pintores de Barcelona. Precio de su trabajo, 150 florines de moneda en curso en Barcelona, que debían satisfacerse en cuatro pagos, abonándose, como se abonó, la última, en 6 de diciembre del año 1457. Este contrato es interesante por la repetición constante de la advertencia de que los fondos han de ser estofados, *conforme se acostumbra en los retablos,* lo que indica, en un país tan consuetudinario como Cataluña, que ya contaría años el relieve de los fondos, cuando ya constituía costumbre en 1456.

Otro retablo sabemos que pintó Guillermo Martí, y éste fué para San Fausto de Capcentellas; pero para éste no tenemos contrato ni especificación alguna[1].

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Juan Antonio,* núm. 2. Escritura de noviembre de 1457.

Tomás Calbo consta como pintor en el notario Juan Antonio, en 17 de junio de 1455; Rafael Casanovas, ídem en el notario Juan Brujo, en 5 de abril de 1457; y Jaime Aleu suena en una escritura de Francisco Tarrasa de 10 de enero de 1460.

Quisiéramos, finalmente, poder dar más noticias de las que tenemos de un pintor ciudadano de Barcelona llamado Juan Squella, á quien encontramos en el Manual de Pedro Devesa nombrando un procurador que cuide de sus negocios en 5 de agosto de 1427; en 5 de noviembre de 1445, en el Manual de dicho Devesa, le vemos dando libertad á su sierva y cautiva sarracena Catalina, que por ella pagó 40 libras de terno barcelonesas, cuando aun era menor de edad, y ya no sabemos de él hasta verle en 5 de agosto de 1455 comprar á su hermano, el tendero ciudadano de Barcelona, Rafael, una esclava negra de 11 años de edad, llamada Lucía, por el precio de 45 libras[1]. Suena todavía alguna vez en la Cofradía de Freneros (1453-54), encontrándole, por último, en 1478, vendiendo la casa que tenía en Barcelona, por vivir, no sabemos desde cuándo, en Tortosa, en donde había ganado ya el derecho de ciudadano en 4 de diciembre de dicho año, como es de ver en el Manual núm. 3 de Francisco Tarrasa, de dicha fecha. Y ¿por qué desearíamos saber más de Squella? Pues precisamente por verle establecido en Tortosa, en donde parece que hubo de crearse un centro pictórico de consideración bajo la influencia de Squella, que otro pintor no conozco por aquellas partes, ya que al mismo acudieron, ó allí fueron á parar, dos maestros portugueses que nos darán mucho que hablar.

He de decir que de todos esos pintores que acabo de citar ninguno me ha dado más trabajo que el de recoger lo que de ellos he dicho á medida que las noticias me venían á mano; pero ahora hablaré de uno que por su nombre me ha dado mucho que hacer, con ningún fruto para la historia del arte catalán; pero ¿quién, encontrándose con un Antonio Dalmau, pintor, junto y al lado de Luis Dalmau, no hubiera querido averiguar por lo menos si eran hermanos?

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Juan Antonio,* núm. I, loc. cit.

Sé que Antonio Dalmau era casado, que su esposa se llamaba Catalina y que en 23 de diciembre de 1450 nombraba á su hermano, al cirujano Juan, procurador para el cobro de varios créditos[1].

Si los créditos pendientes de cobro de Antonio Dalmau eran por el trabajo de pintor, ya le tenemos en 1450 en plena actividad en su carrera. Pero diez años más tarde, en 10 de enero de 1460, le vemos vendiendo, junto con su mujer, la casa que poseían en la calle de Dufort á su propio gremio, ó sea al gremio de los Freneros; casa que cinco años antes había comprado. En esta escritura, no sólo comparece como testigo y fiador de Dalmau su hermano Juan, sino que también se cita otro Dalmau llamado Bartolomé[2].

Una nueva venta, la venta de un violario, nos ha revelado la escritura de 1464 del notario Canyes; de modo que es de creer que por este tiempo pasaría algunos apuros Dalmau, y no mejoraría gran cosa cuando en 7 de junio de 1480 tiene igualmente que deshacerse de una casa que poseía en la calle de San Pablo[3].

Y, en fin, en 1499, al reclamársele *pro formula* el pago de un censal á él y á su esposa por los prohombres del gremio de Freneros, se hace constar que vivían en estrecha necesidad[4].

Esto es todo lo más interesante que de Antonio Dalmau nos consta, amén de haberse visto obligado á responder con el esponsalicio de su esposa por una compra de tela que hizo para pintar en 5 de noviembre de 1468[5].

Con posterioridad al año 1499 no hemos encontrado más noticias suyas. En suma, un gran nombre, llevado por un fracasado en su arte y en la vida.

Otro gran nombre aparece por este tiempo, sin que podamos decir si marchaba ya á su puesta, pues no sabemos sino lo que

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Gaspar Canyes,* escrituras citadas y las de 11 y 23 de diciembre de 1450.

2) Idem ídem: *Manual de Francisco Tarrasa,* escritura citada.

3) Idem ídem: *Manual de Esteban Francisco Soley,* escritura citada.

4) Archivo de los Freneros: *Llibre d'actes del 1479 al 80.*

5) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Gabriel Devesa,* loc. cit.

D. Eduardo Hurtebise descubrió y dice en su inédita *Historia de San Feliu de Guíxols*. Este gran nombre es el de Honorato Borrassá. Como de éste no me consta más que su contrata para pintar el retablo de dicha villa *(Documento X)*, quedo ignorando qué relación de familia tuviera con los Guillermo, Luis y Francisco Borrassá, todos pintores. Nieto de Guillermo é hijo de Francisco pudo serlo, ya que del primero sabemos que falleció en Gerona, y del segundo que tenía casa en dicha ciudad, y ciudadano de Gerona suena Honorato en la contrata para pintar el retablo de San Feliu de Guíxols.

Un dato contiene esta contrata, sumamente interesante para la historia de los fondos dorados estofados ó de relieve, ó *embotits*, como dice el documento, *los camps enbotits e daurats dor fi* [1], porque aquí constan también documentados esos fondos, de los cuales se quiere sacar un elemento de determinación para las obras sin fecha conocida. Consta, pues, el uso de los fondos de relieve como corrientes en 19 de septiembre de 1453, pues dicho se está que esto no se había de inventar en dicho año ni para San Feliu de Guíxols. Casi documentados los encontraremos luego para antes de 1450, en un retablo de Juan Cabrera.

Mosén Gudiol y Cunill ha dicho: «Desde que s'ha passat l'any 1450 en els campers d'or s'hi va introduhint el relleu, que'l veyem en un principi solament en els vestits y nimbes de les figures» [2]; pero la prueba no la presenta. Yo creo con lo dicho, lo que veremos todavía más justificado, de que el estofado de oro es anterior al 1450.

La presencia de un Honorato Borrassá pintando en 1453 y ciudadano de Gerona, nos lleva forzosamente de la mano de nuevo á San Llorens de Morunys, pasando antes por San Miguel de Cruilles. Es que en uno y otro pueblo tenemos dos retablos de la escuela de Borrassá, que yo he temido adjudicar á Francisco Borrassá, porque de éste sólo sé que en 1433 era ya difunto, pero no desde cuándo; y ahora añado, por llegar á tiempo, que por la misma razón, y por no ser francamente borras-

---

1) *Documento* X, pág. XVIII.

2) GUDIOL Y CUNILL: *Nocions d'Arqueologia sagrada* (Vich, 1902), pág. 397.

sanos, no se los doy á Lluch Borrassá, porque éste me consta muerto ya en 1437, sin que pueda presumir desde cuándo. Sobre este Lluch Borrassá véase el *Apéndice*.

Explicaríase seguramente bien que los jurados de San



Honorato Borrassá (?): San Miguel y San Juan Bautista

Fragmento del retablo de este nombre en San Llorens dels Morunys

Llorens llamaran de nuevo á otro Borrassá, contentos de la obra de Luis; y no es aquí de descuidar el pintor bañolense ces Olives, pintando en 1480, para la capilla de la Piedad de San Llorens, un retablo que ha llegado á estos días en perfectísimo estado de conservación; de modo que no parece sino que entre San Llorens y los pintores gerundenses existían grandes lazos de amistad que quizás explicaran relaciones de familias poderosas hoy desconoci-



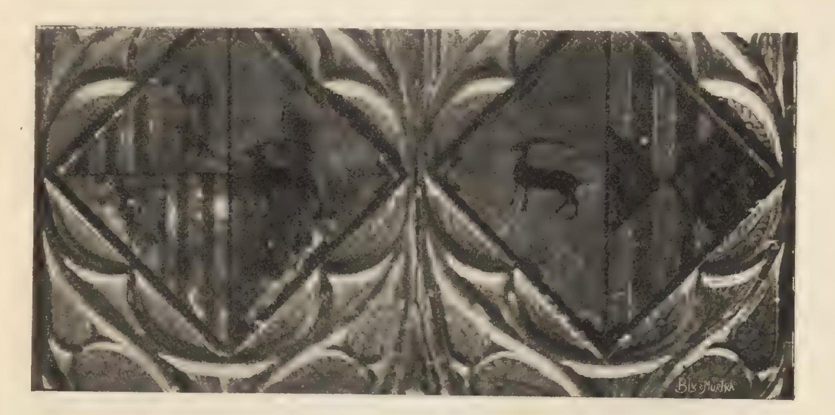
HONORATO BORRASSÁ (?): SAN MIGUEL
Del retablo de San Miguel de Cruilles

das. Lo cierto es que á los pintores de Gerona es á quienes vemos al principio y al fin del siglo pintando en San Llorens dels Morunys.

Son los retablos, el de San Llorens, *San Miguel* y *San Juan Bautista,* y el de San Miguel de Cruilles, *San Miguel,* de una misma escuela, y parecen de una misma mano. De uno y otro,

del primero por lo que tengo dicho, y del segundo por no habérseme facilitado otra, tengo dos fotografías del todo deficientes. Aun así, doy de ellas todo lo factible de reproducción para que se pueda formar concepto del estilo y valor que tenga mi provisional atribución de dichos retablos á Honorato Borrassá.

Añadiré que en el de San Llorens, que tiene consagrados dos cuadros á San Juan Bautista, y son el *Bautismo de Jesús* y el



Blasones de la capilla de Santa Clara y Santa Catalina

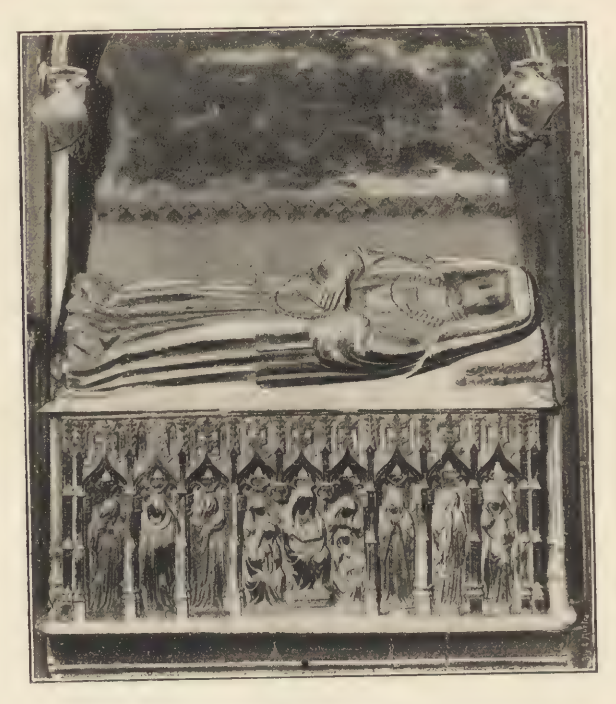
Festín de Herodes, en el primero es de ver el segmento de círculo azul en el fondo dorado que hemos notado como característico de Luis Borrassá. A San Miguel se han consagrado los otros dos cuadros, *San Miguel arrojando los condenados al infierno* y *San Pedro recibiendo una alma pura.* En el bancal, en el centro, el *Eccehomo,* y á la derecha de éste *la Virgen, Santa Eulalia* y *San Pedro,* y á la izquierda *San Juan, Santa Catalina* y *San Pablo.* Pero siempre quedamos sin saber cómo pintaba Honorato Borrassá en 1453.

Cómo se pintaba por un maestro de nota por este mismo tiempo, sí que podemos decirlo, por haberse conservado íntegro el *retablo de la capilla de Santa Clara y Santa Catalina de la Catedral de Barcelona,* que íntegro se presentó en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902.

Denunciaban los blasones que figuran en las puertas y en lo

alto del retablo la familia que había mandado pintarlo, y por la naturaleza de los mismos no había de ser grande empresa su explicación.

En efecto, no tardamos en averiguar que en la capilla de donde procedía el retablo estaba enterrada Sancha Giménez, hija



SEPULCRO DE SANCHA GIMÉNEZ DE CABRERA Y DE FOIX
SEÑORA DE NOVALLAS

de Bernardo de Cabrera, el primer Conde de Módica, y esposa de Arquimbau de Foix, señor de Novallas, fundadora en dicha capilla del beneficio llamado de Santa Clara, á quien está consagrado el retablo.

Averiguada la familia, faltaba conocer el pintor de tan notable obra, y éste no puede ser otro que Juan Cabrera, quien en 20 de julio de 1450 firma haber recibido del procurador de Sancha Giménez de Foix y de Cabrera, viuda de Arquimbau de



JUAN CABRERA: SANTA CLARA Y SANTA CATALINA
(RETABLO DE SANTA CLARA Y SANTA CATALINA)
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

Foix, la cantidad de 55 florines de oro por la pintura de las rejas de la dicha capilla de Santa Clara, y la de 2 florines y medio por haber pintado de varios colores una columna de piedra de la mencionada capilla[1].

No creo que á ninguno de los lectores de este libro sorprenda que saquemos del hecho de haber pintado Juan Cabrera las rejas del altar y una columna el que hubiese pintado igualmente el retablo, por cuanto conocen ya, y conocerán todavía, ejemplos sobrados á convencerles de que con el mismo pincel con que creaban la Virgen ó pintaban la escena del Calvario, pintaban la cera del gremio ó los más humildes muebles domésticos. Eran pintores para todo. Además, en el caso presente, no es posible separar el nombre del artista del que lleva el fundador del beneficio: todos son Cabreras, y no está probado que Juan Cabrera no pudiera usar el mismo blasón del Almirante de Aragón.

Quedaba, pues, averiguado el nombre del pintor del retablo de Santa Clara y Santa Catalina, y también, aproximadamente, la fecha de su obra. El llamarse Cabrera ó ser de la familia ilustre de los Cabrera hubo, sin duda alguna, de valerle el encargo de la obra, y cual fué su desempeño lo harán público desde luego las reproducciones adjuntas de algunas de sus tablas.

Léese en el *Catálogo de la Exposición,* bajo el número 132, la descripción del retablo, que dice así:

«*Excmo. é Iltrmo. Cabildo Catedral de Barcelona.*

»132.—Retablo de altar gótico, compuesto de diez y nueve compartimientos, representando el superior *la Crucifixión,* y debajo, en el compartimiento que preside el retablo, *Santa Clara con corona de baronesa y Santa Catalina con el ecúleo;* á su derecha, mirando el altar, empezando por la parte superior, *San Luis de Tolosa,* y á su lado el *Casamiento místico de Santa Catalina con Jesucristo, Santa Agueda,* el *Tormento de Santa Catalina, San Vicente Ferrer* y *Degollación de Santa Catalina,* y á su izquierda, en el mismo orden, *San Liborio, Imposición del santo hábito á Santa Clara, Santa Bárbara,* el *Acto de presentar Santa Clara en Calabria el Santísimo Sacramento, San Francisco de Asís* y *Muerte de Santa Clara,* rodeada de sus hermanas de religión, presentándose á recoger su alma Santa Úrsula y demás vírgenes. El tríptico-pradela lo forma *el Descen-*

1) Archivo de la Catedral de Barcelona: Pergamino de dicha fecha y Estancia XVIII, núm. 21. *Testament de la Senyora de Novallas de 1.er de Febrer de 1491.*



JUAN CABRERA
RETABLO DE
SANTA CLARA Y SANTA CATALINA
Catedral de Barcelona

dimiento en el centro, á su derecha la *Presentación de Jesús despues de su resurrección,* y la *Oración de Jesús en el Huerto,* en la parte opuesta, completando el retablo las puertas que dan acceso regularmente á la sacristía detrás del altar, representadas en ellas *Santa Lucia* y *Santa Catalina.*» No: *Santa Eulalia.* «Siglo XV.»



JUAN CABRERA: CABEZA DE STA. CLARA (RETABLO DE STA. CLARA Y STA. CATALINA)

Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

Desde luego se imponen por su absoluta hermosura las santas titulares del retablo. Sus justas proporciones las hacen modelos de elegancia, dentro y todo del recato y severidad propios de las dos santas. Pero cuanto más se admira el natural donaire de esas figuras dentro de su reserva mística, la sencillez de las líneas en el plegado, sin el menor asomo del rebuscamiento flamenco, se hacen más de extrañar las incorrecciones de los santos que encuadran la tabla central, excepto de las que lo rematan, y veremos luego, lo mismo que los que figuran en el bancal, cosa que tenemos constantemente que hacer notar, probándonos, pues de otra manera no se explica, la intervención de los discípulos para sus prácticas; pero ya no nos parece tolerable lo que resulta con los dichos santos. Otro tanto sucede con las composiciones mencionadas. Hay una gran diferencia entre el *Casamiento místico de Santa Catalina* y la *Imposición del hábito á Santa Clara* y las otras enumeradas, y aun entre estas dos composiciones. Si esto no acusa una mano aun insegura, una inteligencia aun vacilante, esto es, falta de seguridad y de medios, debería acusar la presencia de dos autores, y esto lo excluye la unidad del colorido y la factura, salvo para el bancal.

Cuando un artista no está sólidamente formado, nada menos de extrañar que esas caídas y desigualdades que notamos, sobre todo, en obras tan considerables como el retablo en cuestión. El temor ahoga los vuelos de la inspiración, ésta recoge sus alas asustada, y su zozobra se manifiesta en sus creaciones. Así, cuando se arranca produce composiciones tan francas y seguras como la *Imposición del hábito á Santa Clara* y la figura de *San Liborio*. Compárese ésta con la de *San Luís de Tolosa,* y aquélla con el *Casamiento místico de Santa Catalina,* y, con tratarse de composiciones muy superiores sobre las demás, como dejamos dicho, con ser delicada y tierna la figura de Jesús en el *Casamiento místico,* echamos desde luego de ver que en el *Casamiento* no hay la libre y airosa marcha en la composición que notamos en la *Profesión de Santa Clara,* escena que se realiza dentro de un templo que reune buenas condiciones de perspectiva. Esto digo no olvidando á los discípulos que en su taller, si no conocidos, tuviera el maestro, que si Borrassá pintaba asociado con su



Juan Cabrera: San Liborio
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

esclavo Lluch (véase el *Apéndice)*, Cabrera pudo asociarse con otros.

Son de admirar en esta tabla de la *Profesión de Santa Clara* la cabeza de su madre y la de su hermano San Francisco. Todas las demás cabezas están llenas de expresión y de individualidad. El efecto es de un realismo sugestivo. Y como venga al lado de ese cuadro la bella imagen de *San Liborio,* de una corrección extremada, cuadro é imagen se imponen á nuestra admiración, que crece al recordar que tratamos de una obra pintada á los cinco años de dejarse en su lugar el *retablo de los Concelleres.*

Sabidas las exigencias de los que encargaban las obras, no se extrañará que en el retablo sobre el azul de Acre, tan apreciado; pero lo que á la vez falta, por fortuna, es el oro. Así que, con tener gran fondo de estofado, el cuadro central ó de las patronas, por lo que resulta ponderado con los cuadros de interiores y de paisaje de los lados, más bien produce un hermoso efecto de riqueza que un contrasentido artístico. El oro parece como si Cabrera lo reser-

vara sólo para las coronas de los santos.

Verdad es que el fondo dorado se nos presenta como en *La Crucifixión,* y es verdaderamente de sentir, pues no cabe dudar que se encontraba Cabrera en condiciones de pintar una escena de paisaje. Pero las tradiciones son tradiciones, y, como no se tome francamente por el camino revolucionario de Luis Dalmau, que se niega á poner fondos de luz donde los ha capitulado, no hay más remedio que someterse y servirlas.



JUAN CABRERA: SAN LUIS DE TOLOSA
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

Digna de contemplación artística es esa escena de *La Crucifixión* de la obra del pintor Cabrera, por la expresión fisionómica de todos sus personajes. El grupo de éstos contemplando al Crucificado es notable por su valor interrogativo y á la vez contemplativo. En cambio las Marías no se ocupan sino en socorrer á la desconsolada madre. La figura de Jesús y las de los dos ladrones demuestran cuán lejos estaba la escuela catalana de admitir las escuálidas representaciones que puso de moda van der Weyden. Esta tabla es también notable por la variedad é intensidad de su colorido.

Haciendo ociosas las reproducciones que damos de la bella

obra de Cabrera los esfuerzos de la pluma para hacerlas sentir, impuesta por su valor intrínseco su creación, y recordando que allá por sus mismos días aparecería el retablo de *La Transfiguración* de Martorell, se comprende que los grandes prestigios de Dalmau se quebrantaran ante la oposición de los que rechazaban su tendencia extranjera. Posible es que se vean en Martorell y en Cabrera influencias italianas, que para mí, francamente, no existen, y no existen porque entiendo que nuestros Cuatrocentistas tomaron por su cuenta el camino del estudio del natural, tan pronto éste se inició en todos los centros artísticos, movido por las condiciones que hemos tratado de determinar más arriba.

A propósito de los fondos de estofado de oro, véase cómo andan de acuerdo los de Martorell y los de Cabrera. El procedimiento decorativo es el mismo: pequeñas ramillas en *La Transfiguración,* tiradas ó puestas artística y arbitrariamente; en el retablo de Santa Clara ordenadas, dando así al fondo el aspecto de un damasco de oro. Parece, pues, de la concordancia de los dos maestros, que podríamos considerar como corriente en 1450 dicha forma decorativa.

Juan Cabrera, con Benito Martorell, que aun vive en 1450, se nos revelan hoy por hoy como los jefes de la escuela catalana á mediados del 1400. Uno y otro tuvieron que sufrir el rudo empuje de Dalmau, y, sin embargo, debe hacerse notar y resaltar que ni uno ni otro muestran el menor rasgo de la influencia de su estilo, siendo así que los tres maestros convivían, en Barcelona y en la asociación, en la cofradía de los Freneros.

No conocemos otra obra de Cabrera ni sabemos de él más que lo dicho. Cuando recordamos, pues, de cuán poca cosa depende la personalidad artística de Cabrera, ¡cómo no hemos de creer que más de un maestro de los que dejamos citados tendrían quizás no menores títulos á pasar con sus obras á la posteridad, obras que tal vez damos á ricos por lo mismo que no tienen de ellas necesidad!

Otro gran nombre catalán suena al lado de Cabrera. Digo catalán porque aparece ya con la historia legendaria de Cataluña, que un Pere Grau Alemany figura entre los nueve Barones de la Fama, compañeros de Otger Catalón. Vea el Sr. Casellas si de



JUAN CABRERA: PROFESIÓN DE SANTA CLARA
(RETABLO DE SANTA CLARA Y SANTA CATALINA)
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

la misma manera que de guerreros como los Cabreras pueden haber salido pintores como Jaime y Juan Cabrera, no es de creer que pudieran igualmente salir de un Barón de la Fama pintores de su nombre que hicieran inútil ir á buscar alemanes en Alemania, teniendo Alemanys en casa.

Había llegado, pues, la pintura catalana á una altura que imponía á los pintores la agremiación para la defensa de sus intereses particulares tanto como la del propio prestigio y el del arte. Por otra parte, la agitación popular en Barcelona para obtener los pequeños, *los menuts,* ó los *buscaires,* como se decía, representación propia en la Concellería barcelonesa, estaba por reventar, y claro está que aumentar la agremiación de los menestrales era robustecerse, sumar fuerzas, que muchas se necesitaban para combatir á la hasta entonces omnipotente burguesía barcelonesa[1].

Todo, pues, exigía la agremiación de los pintores, hasta aquel momento inscritos en el gremio de Freneros, en donde continuaron los más notables hasta mediados del siglo XVI, no por esto sin formar parte del gremio de Pintores.

II. — GREMIO DE LOS PINTORES

Capmany estuvo mal informado en lo relativo á la formación del gremio de Pintores de Barcelona, pues sólo dice que en 1446 se concedió á los pintores que «quando se hubiese de tratar del bien del oficio» pudieran «juntarse todos los años para proponer quatro peritos al Magistrado de la Ciudad, de los quales debía éste nombrar dos para Cónsules del gremio, quienes habían de jurar sus oficios en manos del Almotacén; y se ordena también que nadie pueda poner taller de pintura sin haber obtenido carta de examen»[2].

---

1) Para la historia de este movimiento popular, que triunfó, véase mi *Barcelona, su pasado, presente y porvenir* (Barcelona, 1878), págs. 23 y siguientes. En la edición catalana (Barcelona, 1878), págs. 60 y siguientes.

2) Capmany y de Montpalau: *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (Madrid, 1779), tomo I, pág. 111.

Cuando aparece definitivamente constituído el gremio de Pintores es en 1450, fecha de las ordenanzas de 19 de septiembre de 1450[1]. Nada hay de interesante para el arte en las ordenanzas en cuestión. Dícese ó repítese en ellas que «ordenaren los dits Consellers e promens que daquí avant algun jove pintor de imatges, retaules, cortines, banderes, panons y gonfanons» no pueda abrir tienda sin estar previamente examinado y aprobado en su oficio. En qué consistieran las pruebas de capacidad, no se dice ni en las ordenanzas dichas de 19 de Septiembre de 1450, ni en las de 30 de mayo de 1489, ni en las de 27 de noviembre de 1593. Las primeras disposiciones relativas sobre este particular se encuentran en las ordenanzas de 26 de marzo de 1599.

Parece que en las ordenanzas de 1450, al distinguir entre pintores de imágenes, de retablos, de cortinas,—*de sargas* se les llama en las ordenanzas para los pintores de Sevilla de los Reyes Católicos,—banderas, pendones y confalones, se establecen varias categorías profesionales y, por consiguiente, varias especialidades; pero ya hemos visto á Jaime Cabrera pintar imágenes y retablos, y á Juan pintar retablos, rejas y columnas, y hemos de ver luego á Jaime Vergós pintar retablos, imágenes, confalones y aun cosas más humildes: escaños, etc. Pero la clasificación existe, y, por consiguiente, debemos entender que un pintor aprobado en retablos podría pintar toda obra de pintura, en tanto que al pintor de una especialidad inferior sólo le valdría la aprobación para la misma.

Dan á conocer ya por este tiempo los inventarios de los bienes inmuebles de las casas barcelonesas, que son los que conocemos, para los pintores de cortinas, detalles de éstas dignos de ser conocidos del arqueólogo, del artista y del decorador.

Un inventario del año 1442 nos cita «tres draps de paret de pinzell, los .II. migansers, en lo .I. dels quals es pintat al mig Sant Jacme, e ab diverses ymages de Sants entorn, e en laltre Sant Christofol al mig, e ab diverses ymatges de Sants entorn, e laltre es fort poch, ab lo Cruciffix al mig e ab algunes ymatges

1) Véanse todas las *Ordenanzas* á continuación de los *Documentos*.



JUAN CABRERA: CASAMIENTO DE SANTA CATALINA
(RETABLO DE SANTA CLARA Y SANTA CATALINA)
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

de Sants entorn». Parece, pues, que aquí se trata de tapices pintados; y si estos tres tapices que aquí resultan habían de serlo á imitación de los flamencos, júzguese de la acción que en el desarrollo de la pintura catalana había de ejercer la imitación de la tapicería flamenca.

Del auge de ésta y en casas de particulares de suposición tenemos lo que nos dice el inventario de una casa de la calle de los Banys Nous, cercana á la iglesia del Pi, del año 1442, ó poco después, pues este inventario, como el citado, carecen de toda fecha, y se la damos por venir en las bolsas de un Manual de los años 1442-1446.

Inventariáronse en la dicha casa dos cubrecamas de Arras con figuras; un «drap de ras», «tres pells de ras ab figures», «dos pells de Tornay per bancal», «un cuberter de llit de Tornay», «un drap de ras bell», y «un altre molt bell de la *historia del pelegrí*».

Mas lo de todo punto interesante de este inventario son los siguientes números: «Un drap de canyemas blanch, de larch .II. canes e .V. palms, e de ample dues canes, e entorn ab la *ystoria de la Nativitat de Nostre Senyor*, e de la *Adoració dels .III. reys de Orient*». «Item: .I. drap de pinzell de canyemas negra, de larch de .XI. palms, e de ampla de .VIIII., el entorn ab una figura de .I. dòna ab .I. falcó quis banya dins .I. bací en una pradera.» «Item: *.VI. peces de cortines de lit compreses lo sobrecel de canyemas negra,* ab lurs tovallons e ab lur bastiment de fust, ab una figura de dòna al mig de cascuna cortina, e ab dos scrits ab plomalls als entorns, e ab brots daucells.» «.VI. draps de pinzell ab varies ystories de Sants.» «Item *.V. peces de cortines de lit comprès lo sobrecel de drap de canyemas negra,* ab lurs tovallons, e ab lur bastiment de fust, en lo mig del qual sobrecel ha pintat una targe ab les armes del deffunt al mig, e sembrat de brots entorn, e les altres .IIII. peces totes sembrades de brots.» «Item: *.I. dosser en drap de canyemas negra,* lo qual ret sobrecel e cortina al cap del lit, en lo qual ha pintada una dama dins un pavaló, e arborede, e pradera.» «.V. draps de pinzell, un molt antich», etc. «*Una cortina de lit de canyemas negre,* ab .IIII. ymagens grans, ço es, dues de hom e dues de dòna, pintades, e ab arbredes e

brots.» «.II. draps de pinzell.» «Un altre drap de pinzell, lo qual era sobrecel de la dita libreria e ocupava tota aquella, lo qual es tot sembrat de brots, e en lo qual eren cosits quatre altres draps de pinzell pochs, en lo hu dels quals es pintade una gran vila, en laltre *Paris ab les tres deeses nues,* en laltre homens e dònes qui ballen, e en laltre una dama e .I. hom, la qual dama una altra dama banya.» «*.V. peces de cortina de lit de drap de canyemas negre,* ab llurs tovallons e ab llur bastiment de fust, en cascuna dels quals, ço es, en lo mig, ha pintat un aucell apellat signe dins un stany, e totes son sembrades de brots ab flors, e .I. tapit de Rodes ab barres blaves, e diverses obres blanches, burelles e blaves al mig, e ab les vores vermelles ab diverses obres.» «Un altre tapit de Rodes, ab obra de scachs grans grochs e vermells, e ab diverses obres dins aquells 12 $^1/_2$ per 6 palms.» «*Un dosser de lit de canyemas negre,* lo qual ret sobrecel per cortina al cap del dit lit, ab flocadura al dit sobrecel sembrat de brots de *bona=dona?,* e ab una dòna, .I. infant, una font e un stany ab aucells.» «Un drap de ras molt antich.» «.VI. draps de pinzell.» «*.II. cortines de llit de canyemas negres,* ab brots de taronge y de roure.» «*Un drap de pinzell de canyemas negre,* de larch de dues canes e dample de una cana e miga, pintat de una tancha ab portal, e brots, e .I. stany ab aucells e cans.» Otro ídem de 21 por 11 palmos de ancho. Otro ídem. «*.III. tovallons canyemas negre,* dample palm e mig, sembrats de brots de tarongers e de roures, dels quals ha de larch .II. palms, e laltre .XVI. palms entorn», etc. Y no continuamos porque, más que el inventario de una casa particular, parece que se trata de un almacén de telas pintadas[1].

Larga fué la vida de esos fondos negros, resucitados en nuestros días en los estores y en gran predicamento durante largo tiempo. De un inventario de los bienes de Benito Pedro Carlos, del año 1471, resulta para dicha fecha que todavía estaban de moda los fondos negros. Leemos: «*Un cortinatge de tela negra,* de quatre pesses, comprès lo sobrecel, lo qual ensemps ab los tovallons... era pintat de diverses fullatges, ab una dama en petita

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bernardo Pi,* leg. 8.

figura al mig del cel, la qual era molt sotil, ab son bastiment e ab los cordons de fil vermelles e blanques ensems dels tovallons». Continuaba la moda aún en 1486, pues en el inventario de Juan Fuster se recogieron: «*Un cortinatge de tela negra,* ab alguns brots e al sobrecel una dama», y «un cortinatge de tela negra pintat de praderies, de cinch pesses, ab lurs tovallons». Y en el inventario de Simón Conte, asimismo del año 1486, se citan entre otros cortinajes que luego veremos: «*Quatre pesses petites de cortines e lur sobrecel de tela negra,* ab lur batiment, en les quals ha pintats alguns personatges de dames e galans...»

Léese en el inventario de Mateo Capell, de 24 de septiembre de 1487: «Un cortinatge de quatre pesses ab la ystoria del rey Salomó, ab la reyna Saba, pintat ab divers personatges *sobre tela negra*». Pero ya para el último tercio del siglo XV un nuevo color disputa al negro su puesto: es el verde oscuro.

En el inventario de los bienes de Juan Ginestar, de 26 de octubre de 1469, se citan: «Cinch pesses de cortines de tela verda. Les quatre pintades de fullatges blanchs e barres grogues, e la una sense pintures». En el dicho inventario de Simón Conte, que es de 18 de julio de 1486, hay «un cortinatge de quatre pesses e un sobrecel de tela verda sacra, ab garbes de forment, ab alguns títols qui dien: *qui ab temps talla, restali gra e palla,* e ab alguns senyals del dessús dit Comte, e en los tovallons ha un títol qui diu: *cor qui desiga no ha repòs*». En el inventario de Bernardo Pons, de 27 de enero de 1487, se registró: «Un cortinatge de quatre pesses, ab sos tovallons, de tela verda, ab tendes pintades en lo dit cortinatge, barrades d or e d argent, e les cordes scampades per les dites cortines, pintades d argent, ab un títol qui diu: *Excés* (de) *treball no deu hom spantar, pus done delit per temps a be atendar*» [1].

Paréceme, pues, fuera de toda duda que se trata de pinturas sobre fondo negro de cañamazo, y su empleo precisamente en cortinajes de las camas y cubrecamas. Usábanse también para cortinajes de ventanas, y el efecto de contraste que había de producir esta decoración con los cuadros de fondo dorado y los

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Andrés Mir.* Dichos días y años.

tapices, ya reales, ya pintados, fácilmente se comprende. Yo no recuerdo haber leído en parte alguna nada parecido para otro país.

Habrá de seguro llamado la atención la descripción del cielo raso de la librería. Los *apliques* del mismo nos enteran cómo se procedía á su decoración. Pero ¿qué no nos revela el aplique ó cuadro de *Paris y las tres Gracias*? ¿Podíamos sospechar de nuestros pintores que emplearan sus pinceles en cosas tan profanas, ellos que sólo nos son conocidos por sus obras religiosas? Y ¿qué diremos de ese ciudadano barcelonés que en pleno siglo XV decora su librería con un cuadro de Paris y las tres Gracias desnudas? Poeta ó literato, ó amigo de la literatura, en su biblioteca no faltarían ni Boccaccio ni nuestro Jaime Roig. Y ¿qué decir de ese techo en cielo raso decorado de medallones pictóricos, cuando no podemos pensar sino en techos de artesones? ¡Qué gran pérdida no ha sido para el arte catalán la de esa pintura que podemos llamar laica; pintura que nos hubiera dado á conocer á nuestros artistas fuera del círculo de las vidas de los santos, de la pintura mística y ascética! ¡Qué variedad de temas no indica lo copiado! Figuras desnudas, mitológicas, como las pintaba por el mismo tiempo Botticelli; escenas campestres, ejemplos morales, en fin, todo un arte civil que hemos perdido, tal vez por su carácter decorativo y aun industrial, pero siempre artístico, como nos lo prueba el ejemplo del pintor Pablo Cantó, quien, en 2 de mayo de 1495, á la vez que recibía del mercader Bartolomé Fábregues un paño negro para convertírselo en unas cortinas en las cuales había de pintar unas «barras burellas de tres en tres barras», se comprometía á pintarle varios muebles y taburetes, y asimismo un retablo de 8 palmos de ancho dedicado á *Santo Domingo, con el Calvario en la punta,* etc.[1]

Tenía, pues, este arte del cortinero grande importancia artística, por la naturaleza de los temas que trataba, porque si en los suprahumanos cabía sostener el espíritu del arte tradicional, en los meramente terrestres el artista había de ir á buscar en todo lo material el dato y el asunto.

A falta, pues, de ejemplos de ese arte desconocido, y en

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Francisco Fluviá.* Dicho día.

prueba de la importancia que tuvo con seguridad, hablarán las ordenanzas municipales que á raíz del siglo XVI, cuando aun vivían los maestros del XV que lo alcanzaron, se dictaron, poniendo á los cortineros bajo el mismo pie de los retableros.

«Statuiren y ordenaren los honorables Concellers y prohomens» — en 8 de noviembre de 1508 — «que deací avant no sie licit ni permès a algun pintor, o usant del dit offici en la dita Ciutat, o suburbis de aquella, vendre ni fer vendre per sí ni per interposada persona, cortina o cortines algunes pintades en lo encant públich de la dita ciutat, sens que primer les dites cortina o cortines no sien vistes y regonegudes per los dits cònsols dels pintors, que ara son y per temps seran, los quals hagen y sien tenguts conèxer si les dites cortina o cortines seran fetes de bona tela y vendables o no; si conexeran esser de bona tela y vendables, posaran en aquelles lur senyal fins repellirlos; com fins ací se sie en aquelles vist que algunes cortines son stades venudes en lo dit encant, les quals eren de tela vella y podrida, en gran dan dels poblats en la dita ciutat, per les quals, emperò, regonexement y conexensa los dits Cònsols no hagen ni puxen haver salari algú, sots ban de .XX. sous a quiscú dels dessús dits e per quiscuna vegada que serà fet lo contrari.

»Item statuiren y ordenaren los dits honorables Concellers y prohomens, per lo bé y repòs del dit offici, y usants de aquell y per posarlos en pacífica pau y concordia, que d ací avant, en les elections que s faran dels Cònsols e clavaris del dit offici, sie servat lorde següent, ço es, que lo hu dels dits cònsols hage esser retaulista e o dels qui pinten retaules, y laltre cortinista e o dels qui pinten cortines. E per lo semblant dels dos clavaris, lo hu hage esser retauliste y laltre cortiniste, e tot lo que en contrari serà fet, sie agut *ipso facto per nulle* y per no fet, y açò per servar ygualtat entre les usants del dit offici» [1].

Volviendo ahora á nuestros pintores, antes de cerrar este período con el nombre ilustre de Huguet, hemos de ver si queda alguna cosa que decir como ilustración del desenvolvimiento de la escuela catalana.

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Bans e ordinacions de 1508.*

III. — EL BORDADOR SADORNÍ Y EL PINTOR LLOUYE EL SABOYANO

Hemos dejado á los bordadores flamencos como apoderados de este arte en Barcelona; hemos visto como á su lado aparecía desde los primeros momentos el nombre de los Sadorní, originarios de Montblanch, pues apareció en 1403, continuando Miguel á la cabeza de la familia hasta 1446; por este tiempo sería ya éste viejo, pero la casa continuaba á su nombre y con sus hijos, y al frente de éstos Antonio.

Que Miguel Sadorní fué padre de Francisco y Antonio, como él bordadores y ciudadanos de Barcelona, lo sabemos por una escritura de índole privada de 31 de mayo de 1446 en que así consta; y que la casa la llevaba su hijo Antonio, si no el mayor, el más inteligente, nos parece desprenderse claro de otra escritura ó contrato de trabajo, como diríamos hoy, pasada entre Antonio Sadorní y Domingo Gil, bordador veneciano, por la cual se obliga éste á trabajar por Antonio y por su padre y hermano [1].

Ocurría lo dicho en 18 de octubre de 1446, y en 3 de marzo de 1458 «los molt honorables deputats provehiren del ofici de brodador del general, nAnthoni Sadorní, brodador, assí que daquinavant ell hagués càrrech de brodar totes e sengles coses que lo general hagués necessaries pera brodar».

«Pera algun treball notable — dice el Sr. Puiggarí — farien los diputats la nominació d'un brodador especial. Llavors precisament va esser quan començà a celebrar-se ab pompa la festa de Sant Jordi, qual primera menció veiem consignada en el *Dietari de 1442,* y obligatoriament establerta dos anys abans de la nominació de Sadurní» [2].

Esta gran obra que supone Puiggarí hubo de bordar Antonio Sadorní para que mereciera ser nombrado bordador de la Diputación de Cataluña, entiende ser el *frontal llamado de San Jorge;* pero esto no es sostenible, porque no es exacto que «la

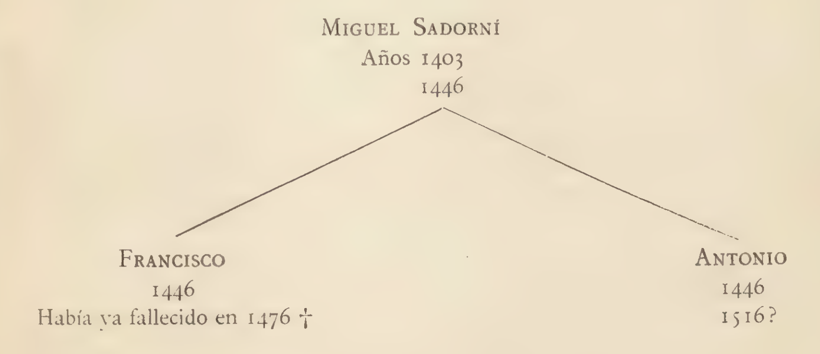
---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Pedro Devesa.* Lugar citado.

2) «Dissabte 17 d'Abril de 1456 se feu crida pera que tothom generalment celebrés la festa de Sant Jordi, per haver fet nova constitució sobre això la cort general del Principat, que llavors s'estava celebrant en los claustres de la Seu.» — PUIGGARÍ: *Garlanda de Joyells* (Barcelona, 1879), págs. 132-133.

mena de fer en tots los detalls de dits brodats provin no serien anteriors ni posteriors a la segona meitat del sigle XV »[1], pues lo que deberían probar es que eran de antes de 1458.

Los Sadorní, tal como nos permiten establecerlos nuestros datos, no nos dan una filiación completa, pues ésta sólo existe para el jefe de la familia y sus dos hijos:



pues tenemos todavía conocidos otro Francisco Sadorní y otro Miguel Sadorní, bordadores, pero de ninguno de éstos nos consta quiénes fueron sus padres, como tampoco nos consta que fueran hermanos. Del segundo Francisco las noticias van del 1486 al 1494, constándonos en este año difunto; y las relativas al segundo Miguel discurren entre 1498 y 1507. Por los nombres parece que pueden aceptarse como hijos del primer Francisco.

Antonio Sadorní no se limitó á llamar á su casa al veneciano Domingo Gil, que por su nombre más parece español que no italiano, siéndolo tal vez de origen, como el apellido no haya llegado hasta nosotros españolizado; pero, á nuestro fin, lo que hace es la presencia de ese veneciano en Barcelona en momentos de renovación y de progreso artístico tan marcados, pues de él hemos de suponer que Sadorní esperaría sacar los servicios que más adelante sacó del saboyano Llouye, que hizo en Barcelona algo más que bordar, como vamos á ver. Si, pues, admitimos que el veneciano, como el saboyano, daban cartones para bordar

1) Obra y lugar citados, pág. 133.

y pintaban á la vez cuadros, y no les admitimos como una mediocridad absoluta, que no habían de serlo cuando del extranjero venían ó se les llamaba, que ya hemos dicho que no emigran nunca los cortos de brazos ó de inteligencia, tendremos que ver si el italianismo puede ser causa del fracaso del flamenquismo de Luis Dalmau.

Sadorní no se limitó á enviar por un veneciano, sino que tomó igualmente en su taller al saboyano Antonio de Llouye ó Llonye.

Cuándo Llouye entró á trabajar en casa de Antonio Sadorní no lo sabemos: lo que nos consta es que había ya trabajado ó dejado de trabajar en 4 de mayo de 1462, en virtud del siguiente documento:

«*Anthonius de Llouye pictor habitator ville de Villana in Ducatu Savoye, diocesis de Taurin — pro nunch vero degens Barchinone in solutum et satisfaccionem illarum viginti duarum libr. Barchinone in qua teneor vobis Anthonio Sadorni, brodatoris cive Barchinone presenti. Cedo vos omnia jura michi pertinencia adversus et contra conuentim Monasterii Domus Dei et Magistrum Matheum Reya, ordinis fratrum heremitarum Sancti Augustini in aliis XXII librarum per ipsos michi debitis per certa cuiusdam retrotabulis sive retaula. Quibus juribus...*» pueda ejercer en todas las acciones.

Del mismo día dicho:

«...*Quod venimus inter nos ad bonum verum rectum justum legale ac finale compositione et ratione... super omnibus et singularis pictures per me dictum Anthonium de Llouye ad opus vestri dicti Anthoni Sadorní de pictis et factis*», y sobre todas las cantidades que le tenía adelantadas, de lo cual resultó deberle 20 libras, y de éstas se confiesa en otro instrumento deudor á Sadorní[1].

Aquí tenemos un ejemplo de un pintor de retablos empleado para dar modelos á los bordadores de Sadorní, lo cual es muy natural; pero necesitábamos este ejemplo para preguntarnos si el Gil veneciano era algo más que un artista en la aguja, si no habíamos de ver también en él á un pintor.

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona *Manual de Bartolomé Masons*, núm. 2, escritura citada.





Antonio de Llouye, el Saboyano: Retablo de San Martín

Museo de Bellas Artes de Barcelona

No se ha conservado el retablo que para San Agustín pintó Llouye, y yo no he visto en parte alguna retablo ni tabla que puedan llamarse italianos fuera del *retablo de San Martín,* del pueblo de San Martín de Provensals, hoy barrio de Barcelona, el cual es de ver en el Museo de Bellas Artes de Barcelona.

Es italiano el *retablo de San Martín de Provensals* porque no es catalán, ni flamenco, ni alemán: es italiano por su colorido; está pintado con la propia paleta de Juan de Fiésole, del Beato Angélico, no con su dibujo, pero sí con su remedo y su técnica, y esto de una manera incontestable. La paleta y arte de Fra Angélico, como se le llama corrientemente, debía de ser grato á los bordadores por sus tonalidades excesivamente claras y puras: ninguna otra obra pictórica mejor que las de Angélico para ser reproducida por la aguja y la seda.

Hemos dicho que pintaban claro los pintores catalanes; pero entre las tonalidades claras catalanas y las del Angélico media diferencia inmensa, y es que el italiano pinta con colores de una transparencia y delicadeza extremadas, poniéndolos por capas iguales, y usando ora de los mismos en dos ó más capas para las sombras, ora acudiendo á tintas más fuertes, pero siempre dentro de la escala de los tonos más puros y delicados, de los tonos más transparentes. Este colorido, lo repetimos, es el del *retablo de San Martín de Provensals.* Si, faltos de documentos, no queremos darlo á Llouye, no digo á Gil, porque no consta que pintara como aquél, retablos, ¿á quién se lo daríamos? ¿á Pablo de *Senis,* si hemos de traducir el *Senis* por Siena, de 1475?

Creo que el vestido de *San Martín* corresponde á los días en que nos consta estaba en Barcelona Llouye, ó sea en 1462: aquellas mangas hinchadas para dar mayor ancho á las espaldas, moda que aun no ha desaparecido del todo en estos días, no por haberse conservado desde el siglo XV, sino por haberse renovado hace pocos años, está documentada por este tiempo en Quicherat[1]. Claro que se ha de notar la ostentación de los brocateles de Jesús en el cuadro central de los obispos, en el de la consagración de San Martín, porque aquel poner de evidencia, en perjuicio de

1) QUICHERAT: *Histoire du Costume en France* (París, 1877), pág. 297.

los pliegues, el dibujo de las ropas, no desdice del gusto de un bordador ó de un hombre que dibujaba ó pintaba para los bordadores; y tampoco son de pasar por alto las caídas del manto de la Virgen en el cuadro de *la Piedad*, no menos falsas, á pesar de sus vueltas y revueltas, que desairadas son las de los obispos.

Luego, si el Angélico muere en 1453, y su estilo no se perpetúa ni evoluciona, es necesario no poner lejos del maestro las obras de su escuela; y como lo es indudablemente la de San Martín de Provensals, todo lo que sea bajarla de los días de Llouye sería desacertado.

Dejemos, pues, al Saboyano el *retablo de San Martín de Provensals,* ya que no hay otro pintor italiano conocido por este tiempo en Barcelona que pueda reclamarlo, y hagamos constar que no pudo el tal retablo, en tiempo alguno, esto es, colóquesele en el año que se quiera, ejercer influencia alguna en la escuela catalana, porque sus maestros eran muy superiores al autor del *retablo de San Martín de Provensals,* obra que no se recomendaba por ningún lado á los maestros de nuestra escuela.

FIN DEL TOMO I

ÍNDICE

ÍNDICE DE LÁMINAS Y GRABADOS





